Hebbels Agnes Bernauer auf der deutschen Bühne

Inaugural Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a/M

Vorgelegt von

Karl Schramm

aus Mainz

1936

Verlag Vereinsdruckerei Köln

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Juli 1933

REFERENT: Prof. Dr. Franz Schultz
KORREFERENT: Prof. Dr. Julius Schwietering

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

INHALT

Einleitung 1
I. TEIL: Agnes Bernauer und der Theaterbetrieb 7
Die Bühnen
1. Die Novität 9
2. Festspiele 14
3. Stehende Einstudierungen 15
4. »Saison«einstudierungen 17
5. Gastspiele 22
Die Regisseure
1. Die Texte 26
2. Ausbildungsgang und künstlerischer Charakter der Regisseure 28
3. Tradition des Stückes und die Regisseure . . . 31
Die »Solisten«
1. Tradition unter den Darstellern 36
2. Indirekte Beziehungen 39
3. Die Rollen und die »Fächer« 41
II. TEIL: Die Bearbeitungen 57
Vorbemerkung 59
Rolle und Bühnenapparat 62
1. Aktschlüsse und Hebbels Varianten 62
2. Akt- und Bildschluß 67
3. Bildschlüsse innerhalb der Akte 72
4. Die »Heroine« in den Bearbeitungen 79
Texttradition und Inszenier-»Technik« 89
1. Aufführungen unter dem Einfluß des Münchner Textes 91
2. Aufführungen mit direkten Beziehungen 96
3. Aufführungen ohne Überlieferungen 98
4. Die Wirkung des Berliner Textes 107
Bühnentechnik und Textbearbeitung 109
Interpretation des Stückes 118
1. Bilderfolge 118
2. Der »unverhältnismäßige Schluß« 122
3. Ähnlichkeit der Bearbeitungen 127
4. Kürzungen und Dialogtechnik 144
SCHLUSS 153
Anmerkungen 161
Literatur 179

Einleitung

Die Bühnengeschichte der »Agnes Bernauer« verläuft ohne große Ereignisse. Das größte Ereignis in der Bühnengeschichte der »Agnes Bernauer«, ihr Einzug in die Spielpläne der deutschen Theater nach 1933, liegt zeitlich nach dem Abschluß dieser Arbeit. Es wird wohl erst in einigen Jahren für eine theatergeschichtliche Untersuchung erschließbar sein. Der erste Blick in das Material zeigt, daß sich — ausgenommen die Uraufführung — niemals das Interesse einer größeren Öffentlichkeit, als es die Besucherschaft eines Theaters ist, auf das Stück vereinigte. Aber auch von allen im Bühnenberuf Beschäftigten blickten nie mehr als die Mitglieder der aufführenden Bühnen auf eine Einstudierung dieses Hebbelschen Werks. Seine Aufführungen wirken nicht so, wie eine Julius Caesar-Einstudierung der Meininger, wie eine Kabale- und Liebe-Aufführung Otto Brahms oder eine Sommernachtstraum-Inszenierung Max Reinhardts. Von denen aus wird die Theatergeschichte der letzten achtzig Jahre betrachtet. Martersteig, Winds, Bab,[1] u. a. folgen damit dem Beispiel Eduard Devrients, der seine Geschichte der Schauspielkunst von den drei großen Direktionen um 1800 herleitete, von Goethe in Weimar, Schröder in Hamburg und Dalberg in Mannheim. Es ist kein Zufall, daß bei diesen Historikern die Gestalt des Repertoires und der Darstellungsstil einer Bühne als Eines behandelt werden. Die Richtpunkte, die sie ihrer Darstellung geben, heben sich ja gerade dadurch aus der Masse der Erscheinungen heraus, daß sie eine solche Behandlung erlauben. Denn nur dort, wo die Spielpläne so grundverschiedene sind, wie am Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Hamburg und Weimar, oder hundert Jahre später zwischen L' Arronge und Brahm, Brahm und Reinhardt im Deutschen Theater, und wo sich um diese deutlich unterscheidbaren Repertoires ein fester Stamm von Darstellern und Regisseuren bildete, lassen sich die stilistischen Eigenarten der Spielpläne und der Stil ihrer Bühnen in Beziehung setzen. Aber auch nur hier kann von einem »Bühnenstil« in dem literarischen Sinn, den dieser Begriff hat, überhaupt die Rede sein, da die Ergebnisse einer Untersuchung für den einzelnen Darsteller und für den Regisseur und für das

Ensemble gelten. So fest es steht, daß die heutige Schauspielkunst entscheidend vom Naturalismus beeinflußt worden ist, es hat nur ein naturalistisches Ensemble gegeben: es bildete sich unter der ersten Direktion Brahm neben dem »alten« übernommenen des »Deutschen Theaters«.[2] Ibsens Einfluß ist vorhanden, aber ein Ibsen-Ensemble, eine Truppe, die sich nur an den Werken Ibsens schulte, bestand nur in der Wanderbühne Dr. Carl Heines.[3] Wie sich diese Einflüsse in den anderen Theaterbetrieben durchgesetzt haben, wie sie in das »Theater« aufgenommen wurden, das ist damit noch nicht gezeigt.

Neben diesen Orientierungspunkten der Theatergeschichte gibt es in ungleich größerer Anzahl Bühnen, deren Repertoires sich nicht so klar unterscheiden lassen nach ihren Interessen, deren Aufgabenkreis viel weiter ist, als daß er sich auf einen Dichter, eine literarische Schule festlegen könnte. Brahm und Reinhardt vertreten zwei verschiedene Dichtergenerationen auf dem Theater. Alle anderen deutschen Bühnen spielten aber Hauptmann und Hofmannsthal, dazu in einem Repertoire, das nach Gattungen, Schulen, Zeiten und Nationen denkbar bunt zusammengesetzt war und ist. Diese Mehrzahl der Bühnen empfängt ihre Aufgaben aus dem weiten Kulturprogramm eines Fürsten, einer Regierung, eines Magistrats.[4] Der Wille des Leiters mag an ihnen mitbestimmen, alleinbestimmend ist er nicht, wie in den privaten Unternehmungen des Herzogs von Meiningen, Brahms oder Reinhardts. Schließlich ist der Wechsel des künstlerischen Personals an den meisten Bühnen viel stärker, als an den Bühnen mit engem Programm. Und selbst dort, wo man sich um die Bildung eines Ensembles bemüht hat, ist es doch unmöglich, Regisseure und Schauspieler an einem bestimmten Dichter oder an einer bestimmten literarischen Schule zu bilden. Dazu hat der Spielplan zu vielgestaltige Aufgaben.

Der Unterschied in der Ausbildung des Repertoires scheidet aber die künstlerischen Betriebsformen nicht allein. In den Betrieben, von denen aus die Theatergeschichtsschreibung blickt und wertet, ist Repertoire der Bühne, Repertoire der Regisseure und Repertoire der Schauspieler dasselbe. Für die Forschung ist die Arbeit dieser Bühnen eng mit

der Arbeit der Dramatiker, die an ihnen zur Aufführung kommen, verknüpft. Sie hat aus der erlaubten Gleichsetzung von Bühnenrepertoire und Schauspielerrepertoire, eine Gleichsetzung von literarischer und theatralischer Stilgeschichte gemacht. Die Betriebsformen der Bühnen, mit denen argumentiert wurde, ließen diese Vereinfachung der Diskussion Drama — Theater am ehesten zu. Ob diese Vereinfachung aber allein aus der Einheit des Repertoires dieser wenigen Bühnen genügend gerechtfertigt ist, darf schon hier gefragt werden.

Diese Frage ist erst recht erlaubt bei all den Bühnen, an denen sich eine andere künstlerische Betriebsform herausbildete. Die Einheit des Repertoires ist an den Bühnen, die sich nach der Fassungskraft ihrer Spielpläne nicht unterscheiden lassen, nicht zu beobachten. Im Gegenteil: da ein dauernder Kräfteaustausch hier die verschiedensten Schulen zusammenbringt, bildet erst das persönliche Repertoire der Regisseure und das persönliche Repertoire der Schauspieler einen Teil des Bühnenspielplans. Dazu kommt noch, daß jede Bühne selbst, freilich in einem sehr weiten Programm, diesen Kräften einen eigenen Willen entgegensetzt. Es gibt in diesem Bereich ein Bühnenrepertoire neben dem Repertoire der »künstlerischen Vorstände« und dem der »Solisten«. Diese Dezentralisation der Repertoirekreise macht die Vereinfachung des Verhältnisses Drama-Theater ganz unmöglich. Es ist nicht nur ausgeschlossen, hier einen Bühnenapparat im Sinne einer bestimmten Dramaturgie zu schulen, selbst Vertreter einer Schule, die in solchen Betrieben wirken, geben Gelerntes ab und nehmen anderes auf, so daß sich die einheitliche Konzeption einer Theorie bald in kleine Einzelanregungen auflöst, die ohne Rücksicht auf eine ursprüngliche Einheit sich mit den Betriebsgepflogenheiten vermischen. Hier ist der Boden, wo der »Theaterjargon« entsteht und sich erhält. »Das Theater« ordnet sich die Stücke, die Rollen, die Spielweisen in einem eigenen Begriffsapparat, gegen den von der anderen Betriebsform her immer wieder angekämpft wird. Wenn solch ein Kampf einmal erfolgreich ist, dann erweitert er den Jargon; zur Verdrängung dieses Verständigungsmittels eines Handwerks hat er noch nicht geführt.

Es scheint also fraglich, ob sich die Mittel des Theaters beschreiben lassen allein durch die dramaturgischen Bemühungen von Dramatikerschulen und deren Vorkämpfer auf dem Theater. Es scheint lohnend zu verfolgen, wie sich diese Bemühungen an der Mehrzahl der Bühnen durchgesetzt haben. Es darf gefragt werden, ob sich im Nebeneinander und Durcheinander bestimmter Betriebsformen »Regiestile« und »Darstellungsstile« rein erhalten, ob die Grenzlinien für diese durch die Persönlichkeiten der Regisseure und der Schauspieler bestimmbar sind oder durch diese Persönlichkeiten hindurchgehen. Bedarf das Theater, wie jedes Kunsthandwerk, nicht eines Werkzeugarsenals? Muß nicht wenigstens bei der Behandlung solcher Fragen auf die Betriebsformen geachtet werden, aus denen das Material zu ihrer Behandlung hervorgegangen ist?

Die Gelegenheit, das Vorhandensein solches Handwerkzeuges zu zeigen, vielleicht auch einiges davon kennenzulernen, scheint mir bei der Rolle, die die »Agnes Bernauer« Hebbels im Theaterbetrieb spielt, sehr günstig. Wir wissen, es fehlen der Bühnengeschichte dieses Werkes die bedeudenden Ereignisse. Außerdem ist die Zahl der Inszenierungen nicht groß. Wenn einmal gezeigt ist, in welche Betriebsformen dieses Stück aufgenommen wurde, wie es sich in Bühnenspielpläne, Regisseur- und Schauspielerrepertoires einordnete, welche Schulen sich seiner annahmen und ob mit seinen Aufführungen Schule gemacht wurde, dann ist ein Wegweiser gegeben für die Betrachtung seines »Weiterlebens« auf der Bühne. Hat sich die »Agnes Bernauer« als Exemplar einer neuen Stückgattung in die Spielpläne gefunden, oder wurde sie mit einer bestehenden, theatergängigen Gattung eingeführt? Mit welchen Techniken der Repertoiregestaltung ist das geschehen? Wie paßten sich ihre Rollen den Fachgebieten der Schauspielkunst an? Hat das Stück dem Theater neue Rollenfächer gegeben? — So ließe sich durchfragen über Einzelfragen der Regie, der Darstellung und der Auffassung des Stückes.

Je selbständiger die Inszenierungen sind, desto gültiger wird ein Vergleich das Vorhandensein eines »Werkzeugarsenals« dartun. Es wird sich zeigen, ob es Handhaben gibt, mit deren Hilfe der Umsetzungsprozeß Drama– Auf-

führung immer wieder bewirkt wird, und wie diese Handhaben aussehen. Wie die Verschiedenheit der Aufführungen zustande kommt, und ob sich mit dieser Verschiedenheit auch die Handhaben der Umsetzung wandeln. Mit solchen Fragen kann kaum in die Diskussion eingegriffen werden, die um die »Agnes Bernauer« Hebbels entstanden ist. Die ästhetischen Probleme, die die Motivverpflechtungen des Stückes stellen, können nicht behandelt werden. Denn vor den Fragen der Dramatisierung eines Stoffes stehen für uns die Fragen der Inszenierung eines Dramas. All das ist freilich dem Sprachgebrauch nach »Dramaturgie«. Wir müssen unsere Interessen aus diesem großen Gebiet herauslösen. Der Dichter dramatisiert nicht nur, er inszeniert auch schon, genau so wie der Regisseur nicht nur an der Inszenierung, sondern auch am Drama arbeitet. Der Dichter nimmt nicht nur eine Fabel, die er vorfindet oder erfindet, und setzt sie in Reden um, er braucht ja für die Umsetzung in Reden eine Menge kleiner Fabeln, um das Stattfinden der Reden glaubhaft zu machen. Ebenso verwendet er nicht einfach Gestalten, die er reden läßt, er muß diese Gestalten ja auch voneinander trennen; er muß seinen Dialog an »Rollen« verteilen, wenn der nicht bloße Wechselrede sein soll. Die Charaktere, die die dramatische Literatur hervorgebracht hat, unterscheiden sich nicht nur durch ihr Aussehen, durch ihre Psyche, sie werden außerdem nach sehr verschiedenen Techniken zu Rollen gemacht. — So liegen die Dinge auch bei der Erzeugung von Raum und Zeit des Dramas. — Die Möglichkeit, ein Drama und seine verschiedenen Theaterbearbeitungen zu vergleichen, rückt die Mittel der Inszenierung in den Vordergrund vor alle anderen Fragen.

Daß der Arbeit ausschließlich die Texteinrichtungen zugrunde gelegt werden, hat seine Ursache in der Gestalt des Materials. Darüber wird an anderer Stelle ausführlicher gesprochen. Dieser Zwang erschließt einen Weg der Betrachtung, der, wie mir scheint, einmal beschritten werden muß. Er führt an Dingen vorbei, die oft zu kurz gekommen sind, die wichtig genug scheinen, daß die Beschäftigung mit ihnen die Darstellung jeder einzelnen Inszenierung für diesen Fall ersetzen darf.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552326_0056

1. Teil

„Agnes Bernauer"

und der

Theater-„Betrieb"

Die Bühnen

1. Die Novität

Das erste Jahr Bühnengeschichte der »Agnes Bernauer« hat ihr Theaterschicksal bis zum Jahre 1933 im Grunde schon entschieden. Es kam zwar an drei Bühnen zu Aufführungen, aber die Aufnahme ins Repertoire wurde damit in keinem Fall durchgesetzt.

Die Münchner Theaterangelegenheiten waren damals mehr als literarisch, sogar politisch umkämpft. Die Pressekampagne nach der ersten Aufführung der »Agnes Bernauer« in München, Wien und den Fachzeitschriften hat Sulger-Gebing dargestellt [5]. Sie spiegelt sich auch im Briefwechsel zwischen Hebbel und Dingelstedt [6] wieder. Dingelstedt muß, nachdem die »Agnes Bernauer« wenig Glück gemacht hat, sehr vorsichtig sein mit seinem gesamten Hebbelrepertoire; er versucht »Judith« zu halten: . . . »Hier ‚wage' ich im Oktoberfest die Judith wieder aufzunehmen. Mit Genoveva hoffe ich aufs Frühjahr herauszukommen. Agnes ruht noch in Frieden«. . . [7]. Hebbel selbst entscheidet die schwebenden Fragen in seiner Antwort vom 6. Okt. 1852: . . . »Daß Du die Judith auf Deinem Repertoire zu erhalten suchst, ist Alles, was ich irgend wünschen und hoffen kann; dabei ist auch keine Gefahr, denn die Leute können sich doch nicht selbst ins Gesicht schlagen. Übermorgen bringt Laube sie auch wieder, der überhaupt menschlicher wird. Mit der Genoveva wollen wir's uns sehr, sehr, sehr überlegen und Agnes sey in München begraben, sie wird überall auferstehen« . . . [8]. Zur Aufführung selbst geht Hebbel nach München. Die Briefe an seine Frau zeigen, daß er und Dingelstedt auch dort nicht müßig waren. Hebbel lernt den Theaterdirektor Woltersdorf aus Königsberg, den Intendanten Ziegesar aus Weimar durch die Vermittlung Dingelstedts kennen. Er meldet Christine unterm 19. 3. 52 [9], daß

»Ziegesar« schon Judith und Agnes bestellt hat. Am 24.3.52[10] hat er schon eine Liste von »Bestellungen«: Augsburg, Weimar, Königsberg. Stuttgart empfahl ihm Dingelstedt noch dazu. Diese »Bestellungen« waren wohl nur Verhandlungen, denn Aufführungen kommen nur an zwei von den vier Bühnen zustande. Hebbel erwähnt wenigstens im Briefwechsel Augsburg und Königsberg nicht mehr, wenn er auf die »Agnes Bernauer« zu sprechen kommt, trotzdem oder weil er ein sorgfältiger Chronist der Erfolge seiner Werke ist.[11] Die Aufführungen des Jahres 1852 sind in der Jahresübersicht des Tagebuches[11a] zusammengestellt. . . . »Im Frühling war ich in München: Dingelstedt nahm mich sehr herzlich auf und that alles mögliche für mich. Agnes Bernauer wurde dort mit mäßigem, dann in Weimar mit entschiedenem und kürzlich in Stuttgart mit stürmischem Beifall aufgeführt; sie findet überhaupt viele Freunde.« Mit Baron Ziegesar, dem weimarer Intendanten, korrespondiert Hebbel selbst wegen seines Stückes.[11b] Die Annahme in Stuttgart dankt Hebbel Dingelstedt im Brief vom 17. 5. 52[11c]: . . . »Gall ‚der stuttgarter Intendant' hat seinen Beitrag; ich erhielt gestern von ihm einen Brief, worin er die Agnes aufs freundlichste acceptiert. Dank Dir, nicht ihr! . . .«
Nachrichten, die die zufriedene Notiz im Tagebuch ausführlich ergänzen, finden sich im Briefe Bd V S. 57: Hebbels Dankbrief an Ziegesar, S. 81 Anm.: Brief Gruneris, des stuttgarter Ernst-Darstellers, an Hebbel und S. 82.: Hebbels Dankbrief an Gall. An beide Bühnen hatte Dingelstedt Abschriften seiner münchner Bearbeitung schicken lassen, die Hebbel für Weimar durch einen »ganz kleinen Zusatz« ergänzt. Er fürchtet nämlich: »Dingelstedt hat höchst wahrscheinlich eine Copie der münchner Einrichtung, nicht des Originalwerkes eingesandt, und das läßt mich ein wenig zittern, denn sehr viel wurde von uns gestrichen, nicht weil es nothwendig war, sondern weil die zu Schauspielern erhöhten Statisten es nicht sprechen konnten. . . .«[11d] Den Versand nach Stuttgart meldet Dingelstedt am 15. April 1852 schon nach Wien: »Ich empfahl Dir wiederholt Stuttgart, wohin auch meine Abschrift abgegangen ist.[12]« Den letzten Beleg für diese Vorgänge liefert Hebbel; er schreibt am

14. April 1853 an Dingelstedt[13]: »Hierbei, Lieber Freund, remittiere ich die Tantième-Quittung, Deine Leute haben aber vergessen die Copalien für »Agnes Bernauer« und die Judith in puncto der Weimarer und Stuttgarter Theater zu berechnen. Ich bitte, dieß nachzuholen und den nöthigen Abzug zu machen, da ich Dir doch unmöglich zu der Mühe der Besorgung auch noch die Kosten aufbürden kann.«
Nicht nur in München, auch in Stuttgart und Weimar, konnte sich die Agnes nicht auf dem Repertoire halten. Das Weimarer Soufflierbuch, das übrigens von der gleichen Hand wie das Stuttgarter Soufflierbuch[14] geschrieben ist, protokolliert nur eine Aufführung, die vom 16. August 1852; der Zettelband des Stuttgarter Theaters enthält nur zwei Theaterzettel zu AB-Aufführungen, danach wurde die Erstaufführung vom 14. Nov. am 29. Nov. 1852 wiederholt. Daß diese Einstudierungen in einer anderen Spielzeit nochmals gegeben worden sein könnten, ist nicht anzunehmen, denn die Chroniken beider Bühnen erwähnen nichts davon[15]. In Weimar und Stuttgart gab es keine politischen Kämpfe um das Stück: davon wissen weder die beiden angeführten Chroniken etwas zu berichten, noch die Biographie Heinrich Marrs[16], des Schauspielregisseurs, der mit der Agnes Bernauer seine Tätigkeit in Weimar begann. Auch aus einer stuttgarter Kritik ist nichts derart herauszulesen: der Referent des »Schwäbischen Merkur« verteilt Lob und Tadel so sachlich, wie es ihm seine Befremdung vor der Hebbelschen Version der Agnes Geschichte erlaubt.[17] - Die Agnes Bernauer ist bei drei Startversuchen »Novität« geblieben, ist nicht zum »Repertoirestück« geworden, trotzdem Hebbel und Dingelstedt sehr zielbewußt dem Stück ein anderes Bühnenschicksal bereiten wollten. Dingelstedt sorgt ja nicht nur, indem er Beziehungen zu anderen Bühnen schafft, er, der »Theater-Kuh« Hebbels, hat sich vorgenommen, »noch vor der AB deren Verfasser in Szene zu setzen«. So nennt sich Dingelstedt selbst, und so schreibt er im Literarischem Bilderbuch S. 222, er fährt dann fort: »Er (Hebbel) opferte uns einen ganzen fröhlichen Monat. Alle Salons thaten sich vor ihm auf; auch die Appartements der beiden Könige, Max und Ludwig. Hebbel war der Mann des Tages, er ging aus einer Hand in die andere.[17a]« Schon

vor Hebbels Ankunft in München beginnen die Leseproben[17b], die Massenszenen werden sehr sorgfältig einstudiert: »Studium und Szenierung des Stückes waren längst abgemacht, und es wurde nur noch, oft bis gegen Mitternacht getanzt, gefochten, geschlagen, um die Massen in gehörigen Fluß zu bringen.«[17c]

Die Ausstattung, die Dekorationen dieser Inszenierung waren wohl neu. Dafür gibt es in den sonst aufschlußreichen Quellen nur zwei kleine Hinweise; Literarisches Bilderbuch S. 225: »Auch der Anfang der Turnierszene, die getreu nach Rixner arrangiert worden war, interessierte sichtlich« und die Bemerkung eines Kritikers[18]: »Die Darstellenden waren excellent, die Ausstattung ein prachtvolles Zeugnis der Vorliebe für den Dichter, die Dekorationen Meisterwerke!« Auch in Weimar wurde für die Inszenierung mehr getan, als es damals und dort sonst Brauch war; die Marrbiographie[19] sagt: ... »für die wichtigeren Novitäten z. B. für die den Reigen eröffnende Hebbelsche Agnes Bernauer wurden sechs große Proben bestimmt und Marr nahm die Einzelrollen mit den Darstellern in seiner Wohnung durch....«

Die Niedrigkeit der Aufführungsziffern innerhalb einer Spielzeit ist nur an unseren Verhältnissen gemessen erstaunlich.[20] Der Münchner Spielplan von damals gäbe keine gute Vergleichsgrundlage, nicht nur weil die Gründe für das rasche Ausscheiden des in Rede stehenden Stückes recht klar liegen, sondern weil die Spielplangestaltung Dingelstedts seiner Zeit voraus ist. Probezahl, Einstudierungstechnik nnd Ausstattungsgebräuche, wie sie in München geübt wurden, mußten sich erst durchsetzen auf anderen Bühnen. Sie beeinflussen natürlich das Verhältnis von Aufführungs- und Einstudierungsziffer so, daß auf eine niedrigere Gesamtzahl von Einstudierungen eine höhere von Aufführungen kommt.

Überdies zeigen die Vorgänge nach der Uraufführung der A. B., daß Dingelstedts Spielplan ein Kampfspielplan war, politisch oder mindestens persönlich je nach Auffassung der Altbayernpartei oder Dingelstedts.

Der Zettelband des Stuttgarter Hoftheaters vom Jahre 1852 liefert das Bild eines Spielplans, das wir brauchen, um die Begriffe Saisonstück von damals und Saisonstück von heute zu unterscheiden und die Aufführungszahlen dieser verschiedenen Zeiten vergleichen zu können.

Im Stuttgarter Spielplan stehen 80 Einstudierungen einer Gesamtaufführungszahl von 120 ca. gegenüber. (Die Zahlen gelten für das Schauspiel, die Opernaufführungen dieses »gemischten Betriebs« sind nicht berücksichtigt). Die Höchstzahl der Aufführungen überschreitet in der Spielzeit 1852 nie die Zahl 3. (In der Opernstatistik wird die Höchstaufführungszahl 4 öfter verzeichnet.) Drei Aufführungen erreichen fast nur Lustspiele von damals neuen Autoren wie: »Damenkrieg« in der Laubeschen Bearbeitung, »Eigensinn«, »Das Lügen«, »Der Vetter« von Benedix, »Herz vergessen« von Putlitz, »Er ist nicht eifersüchtig« von Alex. Elz; das einzige klassische und »seriöse« Stück, das an dieser Höchstzahl teilnimmt, ist der »Faust«. Zwei Aufführungen erreichen außer Agnes Bernauer: »Diener zweier Herren« von Goldoni, «Donna Diana« nach Moreto von C. A. West (Schreyvogel), »Eifersüchtige Frau« von Kotzebue, »Der Verschwender« von Raimund; außer diesen Stücken einer älteren Autorengeneration gehören in die Rubrik auch ganz neue Stücke wie das 1851 entstandene »Fremdes Glück«, ein »Vorspielscherz« von Gutzkow.[20a]

Die Eigenart eines Spielplans von damals aber zeigt sich erst deutlicher in der Tatsache, daß so personen- und verwandlungsreiche Stücke wie »Don Carlos«, »Egmont«, »Hamlet«, »Jungfrau von Orleans«, »König Heinrich der IV.,« »Richard III.«, »Kaufmann von Venedig« und »Macbeth« in der Schillerschen Bearbeitung durchweg nur einmal in der Spielzeit 1852 aufgeführt wurden. Die Aufführungsziffern der »Agnes Bernauer« sind nicht ungewöhnlich niedrig; darin liegt nicht ihr Mißerfolg, sondern er zeigt sich im Vergleich mit der Verteilung anderer Stücke; sie wurde nicht in ein Gesamtrepertoire aufgenommen, das beweglich genug war, in einer Saison einen so großen literarischen oder theatralischen Querschnitt zu liefern, wie es eben für das Stuttgarter Theater an einigen Beispielen zu erweisen versucht wurde.

2. Festspiele

Aus der Betrachtung der Spielpläne nimmt man wohl besser die Fälle heraus, die einen besonderen Anlaß hatten. Gedenkfeiern, Festspiele und Ereignisse sind gemeint, deren Einfügung in die Spielpläne unserer Epoche zu gemeinsam sind, als daß sich besondere Techniken des Repertoireaufbaus an ihnen studieren ließen. Den Anlaß der Hebbel-Jahrhundertfeier 1913 nahmen außer München noch zwei Bühnen wahr: Leipzig brachte die »Agnes Bernauer« in einer Inszenierung Martersteigs am 18. 3. 1913; Wiederholungen fanden am 26. und 31. 3. 1913 statt.[21]

Augsburg wählte als Jubiläumsinszenierung aus naheliegenden Gründen das gleiche Stück; die Aufführungen fanden am 19. und 22. März 1913 statt.[22]

Die einzige Festspielaufführung außerhalb eines regelmäßigen Bühnenprogramms und mit einem eigens hierzu zusammengestellten Ensemble hatte die »Agnes Bernauer« im Sommer des gleichen Jahres neben anderen Stücken im Rahmen der Festspiele des Rheinischen Goethevereins in Düsseldorf. Die Leitung der Festspiele hatte Max Grube; er führte vom 29. Juni bis 17. Juli 1913 Hebbels Nibelungentrilogie, aufgeteilt in zwei Abende, Agnes Bernauer, Otto Ludwigs Makkabäer und die Torgauerheide, Lessings Minna von Barnhelm und Körners Zriny auf. »Agnes Bernauer« wurde am 6. 7. und 8. Juli gespielt. Das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg bestritt mit seinem Ensemble und seinem Programm 1914 Veranstaltungen der Patriotischen Gesellschaft in Hamburg: als 68. Nachmittagsvorstellung des Schauspielhauses und als 5. Volksschauspiel Vorstellung der Patriotischen Gesellschaft wurde am 24. Mai die Agnes Bernauer gegeben.[23] Die letzte Aufführung aus einem besonderen Anlaß fand am 13. Juni 1928 in Weimar statt: Das Deutsche Nationaltheater veranstaltete damals zu Ehren der Mitglieder des Deutschen Schillerbundes Festspiele. Eine Wiederholung dieser Aufführung, die eine Gastinszenierung von Carl Niles mit Weimarer Solisten war, ist in dem Inspektionsbuch nicht verzeichnet.

3. Stehende Einstudierungen

Das Stück »stand« 6 mal im Repertoire verschiedener Bühnen (nicht im Spielplan nur einer Saison). Wien nahm es zuerst auf: die Aufführungen verteilten sich vom 22. Dez. 1868 bis 10. Sept. 1882. Sie erreichten die Zahl 16.[24] Es folgt Berlin vom 1. Dez. 1900 bis 2. Nov. 1903 mit 21 Aufführungen.[25] Dresden gab es vom 10. Nov. 1904 bis 29. Juni 1917 48 mal.[26] Cassel vom 12. Okt. 1909 bis 14. Juni 1911 8 mal[26], München vom 16. März 1913 bis 17. Januar 1916 15 mal und vom 22. Dez. 1924 bis 7. Juni 1926 18 mal. Die aufgezählten Bühnen waren wohl alle durch ihre Stellung zur Pflege eines Bestands von Stücken verpflichtet, der seinen Charakter von Spielzeit zu Spielzeit, von Direktion zu Direktion, von Neuverpflichtung zu Neuverpflichtung nicht wesentlich änderte. Ihrer Betriebsform und ihrer Spielplangestalt nach gehören sie zu den Theatern wie sie in der Einleitung S. 1 kurz charakterisiert wurden.

Hebbel selbst hat sich schon 1852 bemüht, die Agnes Bernauer am Burgtheater unterzubringen, jedoch ohne Erfolg.[27] Aufgenommen wurde sie 1868 aus einem besonderen Anlaß; die Erstaufführung fand statt zum Besten des Schillerdenkmals und zwar im Carltheater in Wien.[28] Die Wiederholungen wurden in der Folge im Burgtheater gegeben.[29]

Die Aufnahme des Stückes in den Spielplan des königlichen Schauspielhauses in Berlin fand zu einer Zeit statt, in der — nicht nur beim Theater — das Interesse für Hebbel wiedererwachte. Auch dort versuchte Hebbel, gleichfalls ohne Erfolg sein Stück sofort unterzubringen. Es geschah auf den Rat Dingelstedts nach der Annahme zur Uraufführung in München.[30] Die Berliner Kritiken von 1900 spiegeln keine literarischen Parteikämpfe wieder. Man verhält sich zwar nicht immer anerkennend dem Stück gegenüber, der Spielplan des königlichen Schauspielhauses wird aber höchstens zu Gunsten Hebbels Gegenstand einer Polemik. Grube, der Regisseur dieser Aufführung, wollte wohl die Agnes Bernauer einem Hebbelzyklus einordnen. Das geht aus einer Kritik[31] deutlich hervor: »Die . . . Regie Max Grubes hat bereits mehrere Werke Hebbels, des großen Ibsen-Anregers, der Hofbühne gewonnen — die Nibelungen-

Trilogie, Judith, Gonoveva, Herodes und jetzt das 1851 entstandene »Deutsche Trauerspiel« von Agnes Bernauer, dem Engel von Augsburg, die vielleicht die volkstümlichste aller Theaterdichtungen Hebbels werden wird.« .... Auch die Kritik der Kreuzzeitung vom 3. Dez. 1900 erklärte die Aufnahme dieses Hebbelstücks in den Spielplan so.

Das steigende Interesse anderer Bühnen für das Stück mag im Zug der Hebbelrenaissance um die Jahrhundertwende stehen. Berlin hat aber die Form seiner Aufnahme in den Spielplan vorgebildet. Die »Agnes Bernauer« kommt als Glied eines Hebbelzyklus in das stehende Repertoire der Hoftheater in Dresden (1904) und Kassel (1909).

Der Anlaß für das Münchner Hoftheater, Hebbels Agnes Bernauer nach 60 Jahren wiederaufzunehmen, braucht nicht näher erklärt zu werden: das Uraufführungstheater brachte seine Neueinstudierung am 16. März 1913, also zur Jahrhundertfeier von Hebbels Geburtstag. Der doppelte Grund, die Hebbel-Centenarfeier in München mit diesem Stück zu begehen, wird in den Besprechungen der Aufführung dann auch bemerkt.[32] In der Bayrischen Staatszeitung erscheint am 12. März 1913 ein Artikel von Dr. Eugen Kilian, dem Regisseur der 2. Münchner Einstudierung, betitelt »Hebbel und Dingelstedt«. Darin werden die Hebbelaufführungen dreier zeitgenössiger Direktoren bzw. der von diesen geleiteten Bühnen betrachtet. Nach Kilian bringt Eduard Devrient in Karlsruhe von 1852 bis 1870 nur »Nibelungen« I und II; Heinrich Laube, in Wien von 1850-1868, übernimmt von seinem Vorgänger »Judith« und »Maria Magdalena«, »Herodes« und »Rubin« werden von ihm abgesetzt, er selbst bringt neu »Genoveva« (Magelona) und »Michelangelo«; dagegen bringt Dingelstedt in München »Judith« und »Agnes Bernauer», dann inWeimar »Genoveva« und »Die Nibelungen« heraus. — Wie in diesem Artikel Spielplankritik zu Gunsten Hebbels in der Geschichte des Theaters versucht wird, so in den Besprechungen am Spielplan des Münchner Hoftheaters.

Die Stellung der Presse zum Spielplan ist 1924, bei Gelegenheit der letzten Münchner Einstudierung, nicht mehr so einheitlich. In einer Kritik der Allgemeinen Zeitung

vom 23. Dez. 1924 erhalten wir eine Begründung für die Neuaufnahme des Stücks, die wir bisher außer acht lassen durften, da es sich um Bühnen- nicht um Spielzeitrepertoires handelte. Der Kritiker schreibt: »Es gibt wichtigere und schönere Aufgaben für die Bühne als Hebbels erquälte tragische Auseinandersetzung zwischen Menschenrecht und Staatsraison. Aber um einiger schöner Rollen willen, die den inneren Bruch des Stückes wettmachen, versteht man, daß sich das Staatstheater zwischen wesentlicheren Schlachten auf diese Treffen einließ, das durch zwei junge Darsteller günstig entschieden wurde« . . . Spielplangestaltung aus Rücksicht auf das vorhandene Personal kannten die repräsentativen Repertoirebühnen, die wir bisher betrachtet haben, noch nicht. Diese Neueinstudierung hielt sich deshalb auch nur zwei Spielzeiten.

4. »Saison«einstudierungen

Vor die Aufzählung der jetzt noch übrigen Aufführungen möchte ich die Betrachtung zweier Saisonspielpläne stellen. Beide sind nämlich kennzeichnend für den Abschnitt Theaterpolitik, in den fast alle noch übrigen Einstudierungen fallen. Die eine Statistik stammt vom Stadttheater Hamburg aus der Spielzeit 1902/03, die andere vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg aus 1905/06. Das erste Institut ist damals ein »gemischter Betrieb« mit zwei Häusern, dem Stadttheater Hamburg und dem in Altona, das zweite ein reiner Schauspielbetrieb. Das Stückeverzeichnis von 1902 ähnelt noch in vielem dem Stuttgarter Repertoire von 1852: es hat vor allem noch die große Fassungskraft mit diesem alten Spielplan gemeinsam. Es werden 104 Stücke in 345 Aufführungen geboten. Ein Stück erreicht die Aufführungsziffer 26, »Das Glücksringlein« von Franz Bittong. Die anderen erfolgreichen Stücke folgen doch in weitem Abstand mit den Ziffern 9—6. Unter diesen Ziffern stehen »Götz«, »Judith«, »Die Nibelungen«, gegen »Rosenwacht« von Franz Koppel-Ellfeld, »Ein toller Einfall« von Carl Laufs, »Die Erlösung« von Leo Lenz, »Wie die Alten sungen« von Carl Niemann, »Die Schulreiterin« von Emil Pohl usw. Aber auch die Aufführungsziffer 1 ist noch oft zu finden: »Der Richter von Zalamea«, »Die Cameliendame«, »Die Jüdin von Toledo«,

»Fuhrmann Henschel«, Heyses »Maria von Magdala«, »Das Kätchen von Heilbronn«, »Der zerbrochene Krug«, »Emilia Galotti«, »Lumpacivagabundus«, »Die Räuber«, »Fiesko«, »Maria Stuart«, »Wallensteins Lager«, »Die Piccolomini« bilden eine bunte Reihe. In dieser Buntheit unterscheidet sich der Spielplan des Hamburger Stadt-Theaters nicht von dem Stuttgarter Spielplan. Gleichzeitig aber zeigen sich in ihm schon Gepflogenheiten der Spielplanzusammenstellung, wie sie Repertoires mit Hebbels »Agnes Bernauer« dann fast immer haben. Es kommen nämlich in einer Spielzeit zur Aufführung: Benedix mit 16 Stücken und einer durchschnittlichen Aufführungsziffer 3, Goethe mit »Goetz« (7mal), »Faust« I (5mal), »Faust« II (3mal), Grillparzer mit zwei Stücken, Hauptmann mit 3 Stücken, Hebbel mit »Maria Magdalena« (3mal), »Judith« (9mal), »Gyges« (3mal), »Genoveva« (5mal), »Agnes« (3mal), »Diamant« (4mal), »Nibelungen« Teil I u. II (8mal), Teil III (3mal), Heyse mit zwei Werken in zusammen vier Aufführungen; ebensoviel Aufführungen hat Kleist mit drei Werken; Lessing ist außer mit »Emilia« noch mit »Minna« vertreten; Molière erreicht mit »Tartuffe« und »Eingebildetem Kranken« neun Aufführungen; Schiller endlich wird mit neun Stücken zwanzigmal aufgeführt. Das Bild dieses Repertoires wäre unvollständig, gäbe man nicht auch noch die Namen der Autoren, die — nicht so ausführlich — mit nur einem Stück vertreten sind: Anzengruber, Birch-Pfeiffer, Dreyer, Frapan-Akunian, Freytag, Jerome K. Jerome, L'Arronge, Lindau, Moser, Raimund und Sardou. Es läßt sich wohl aus diesen Daten ablesen, in welcher Richtung die Art der Repertoirezusammenstellung eine andere geworden ist: das einzelne Spieljahr hat ein viel ausgeprägteres Gesicht, es ist für sich ein Programm, es ist nicht mehr, wie jedes andere Spieljahr, ein Produkt seiner Bühne mit all ihren Kräften. Denn daß hier ein Spielplan einer Hamburger Bühne vorliegt mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten und einem in bestimmter Richtung festgelegten Leiter, das läßt sich bei den literarhistorischen Interessen, die sich hier dokumentierten, nicht erkennen. Höchstens an zwei Einstudierungen wird sichtbar, daß wir es hier mit einer Bühne an der Waterkant zu tun haben: »Wat ut en Scheper warden kann« nach Fritz Reuter von

Ch. Cassmann und L. Tegeler, »Inspektor Bräßig« nach F. R. von Theodor Gaßmann und J. Krüger.

Tatsächlich bezieht das Repertoire des Deutschen Schauspielhauses von 1905/06 sein anderes Gesicht von seinem anderen Aufbau, nicht von anderen Möglichkeiten der Stückewahl. Auch hier führt man einzelne Autoren zyklisch auf. Nur kann dieser Spielplan nicht mehr so universell sein, wie der vorher betrachtete, denn die Verhältniszahlen der Einstudierungen und Aufführungen liegen viel weiter auseinander: es wurden 28 Stücke neueinstudiert, 25 Stücke wieder aufgenommen; die Gesamtzahl der Aufführungen in dieser Saison beträgt 353. Diese Zahlen zeigen die Verschiedenartigkeit im Aufbau gegenüber der Stadttheaterstatistik von 1902/03: dort machte die Titelfülle das Repertoire fast selbständig von seiner Bühne und unterscheidbar von vergangenen und folgenden Repertoires — unter gleichen Bauprinzipien, — hier wählt man zwar auch nach dem Dichter und nicht nach dem Stück, aber die beschränkte Kapazität des Spielplans für Titel, nicht für die Gesamtaufführungsziffer, machen doch möglich, daß sich die Bühne und die Spielzeit in ihm ausdrücken. Das Deutsche Schauspielhaus, reiner Schauspielbetrieb, konnte seinen Raum und seine gesamte Zeit einer Spielgattung zur Verfügung halten und stand unter einem künstlerischen Einfluß, dem seines Gründers und Leiters Alfred von Berger. Die folgenden Zitate aus der Statistik 1905/06 werden zeigen, daß sein Verteilungsprinzip sich anpaßte, nicht mehr starr war, wie etwa 1852 an der Münchner Bühne. Im Artikel des Wiener »Wanderer«, den Hebbel gegen die Presseangriffe auf Dingelstedt und die Aufführung der AB veranlaßte (Bamberg 2 S. 31), konnte dieses starre Verteilungsprinzip noch als Argument verwendet werden: »Überdies tritt der Correspondent (des Dresdener Journals) auch noch als Prophet auf und behauptet, die ‚Agnes' werde schwerlich über die zweite Aufführung hinauskommen. Wenn er seine Zwei in eine Drei verwandeln will, so hat er, was das laufende Jahr betrifft gewiß Recht; denn kein Stück, wie immer es aufgenommen werde, kann hier, wo Oper und Drama sich in 150 Abende zu teilen haben, öfter wiederholt werden, wie unter Anderem die ‚Antigone' beweist«.[32a]

Daß man bei Berger in den Regiesitzungen auf die Ausweise des Kassierers achtete und das Wochenrepertoire nicht nur nach Gesichtspunkten literarischer Gerechtigkeit zusammenstellte, zeigt wohl die Ausnutzung von Namen, wie Mayer-Förster, Blumenthal und Kadelburg oder Schönthan und Schlicht: »Im bunten Rock« von Schönthan und Schlicht konnte seit Oktober 1902 35 mal gegeben werden, hatte aber 1905 nur eine Wiederholung; »Der blinde Passagier« von Blumenthal und Kadelburg hatte in vier Spielzeiten vierundfünfzig Aufführungen; »Alt-Heidelberg« wurde im Januar 1902 aufgenommen, konnte hundertmal bis 1904/05 wiederholt werden und steht noch 1905/06 mit vierzehn Aufführungen mit an erster Stelle, läßt man einmal das Weihnachtsmärchen, das neueinstudiert in einer Spielzeit fünfundzwanzig Aufführungen hat, als Sonderfall außer acht. Zu den oft gespielten Inszenierungen gehört auch Hartlebens Erfolgsstück »Rosenmontag«: es hat von 1900 bis 1906 53 Aufführungen, in 1905/06 allerdings nur drei davon. Der Aufbau eines Zyklus nimmt gleichfalls mehrere Spielzeiten in Anspruch; es scheint aber, daß ein Autorenname, um deswillen der Zyklus veranstaltet wird, nicht so alt wird, wie eine Inszenierung eines der obengenannten Erfolgsstücke. Hebbels »Herodes und Marianne« wird zum erstenmal im Dezember 1903 gegeben und nach fünfzehn Aufführungen 1905/06 zweimal wiederholt; »Judith« kommt im November 1904 dazu und erreicht nach sechzehn Aufführungen drei Wiederholungen, die »Nibelungen« I und II sieben, nachdem sie am Ende der Spielzeit 1904/05 aufgenommen und dreimal aufgeführt wurden; »Krimhilds Rache« kommt zu Beginn der nächsten Saison dazu und wird 12 mal aufgeführt; gleichfalls 12 Aufführungen erreicht »Agnes Bernauer«, die im Februar 1906 zum erstenmal herauskommt. Ein Schillerzyklus wird neben dem Hebbelzyklus aufgebaut. Ein Ibsen- und Shakespearerepertoire sollte vielleicht noch herangebildet werden: die älteste Shakespeare-Einstudierung stammt aus 1904, und 1906 kommt »Romeo und Julia« neu dazu. Ibsenreprisen finden sich 1906 nicht, es werden aber »Wildente« und »Brand« neu aufgenommen.[33] Natürlich findet sich Sudermann mit mehreren Stücken. Mit nur einem Stück finden sich: Anzengruber, Beer-Hofmann, Euripides, Goethe,

Grillparzer, Halm (Münch-Bellinghausen), Hauptmann, Holz-Jenschke, Kadelburg, Presber, Scribe, Sophokles und Uhland. Von Max Halbe wurden zwei Stücke aufgeführt.

An die Betrachtung dieser beiden Spielplantypen läßt sich die Aufzählung der Aufführungen anschließen, deren Einstudierungen mehr das Interesse am Dichter als am Stück verursacht zu haben scheint. Wir unterscheiden nach den beiden Spielplänen Spielpläne älteren und neueren Typs. Sie lassen sich unterscheiden an der verschiedenen Höhe der Aufführungsziffer, an der Art des Betriebs, ob er »gemischt« oder reiner Schauspielbetrieb ist; der Name des künstlerischen Leiters ist zu berücksichtigen, und schließlich erlauben die Dekorationspläne, wenn solche mit dem Material gegeben waren, bindende Schlüsse. Zuerst seien die Saisoneinstudierungen mit beschränkter Aufführungszahl zusammengefaßt.

Noch vor Berlin nimmt Karlsruhe die »Agnes Bernauer« auf; sie wird dort vom 30. 11. 1899 bis 3. 2. 1900 viermal gegeben. Weimar studiert die »Agnes Bernauer« in der Spielzeit 1902/03 neu ein. Laut Notiz im Weimarer Inspektionsbuch kommen zwei Wiederholungen zustande. 1910/11 bringen Köln und Gera das Stück, 1916 frischt man in Weimar die Einstudierung von 1902 nochmals auf und 1917 finden in Karlsruhe drei, in Darmstadt eine Aufführung statt. Die Augsburger Aufführungen vom 1. April 1878 und vom 24. und 28. Februar 1891 stammen der Verteilung der Aufführungsziffer nach kaum aus einer »stehenden« Inszenierung. Auch brauchte an diesem Ort das Stück nicht in einem Hebbelzyklus zu stehen, um zur Aufführung zu kommen. Die Dekorationsgrundrisse zu der Hamburger Inszenierung 1903 und zur Darmstädter 1917 zeigen, daß für solche kurzlebigen Einstudierungen mit Dekorationen sehr gespart wurde.

Diese Inszenierungsmethoden werden mit der Verändegung des Spielplanbaus aufgegeben. Die »Agnes Bernauer« wurde in Mannheim 1906 herausgebracht zur Vervollständigung des Hebbelzyklus. Das geschah im ersten Amtsjahr des neuen Intendanten Hagemann, als man in Mannheim zum erstenmale mit der »Stilbühne« Versuche machte.[34] Die Einstudierung erreichte bis 4. März 1907 vier Vorstellungen. Im Jahre 1911 nahm Alfred Halm die »Agnes Bernauer« in

das Repertoire des Neuen Schauspielhauses in Berlin auf und gab ihm vom 15. November 1911 bis 27. März 1912 sechsundzwanzigmal Platz. Daneben wurde »Gyges« gegeben. »Judith« wurde im April 1912 aufgenommen.[35] Die Mannheimer Einstudierung von 1906 wurde 1920 noch einmal aufgefrischt. Ein Mannheimer Theaterzettel wies nur eine Aufführung, den 20. November 1920, aus. — Auffällig ist die Häufung von Einstudierungen in den letztvergangenen Jahren. Das mag daran liegen, daß seit Kriegsende immer mehr Bühnen zum »Saisonbetrieb« übergehen. Diese Betriebe bauen nicht mehr mehrere Jahre hindurch an einem Zyklus, sie bringen auch nicht eine Inszenierung während mehrerer Spielzeiten, sie beschränken vielmehr ihre künstlerische Arbeit jeweils auf ein Jahr.[36] In solchen Spielplänen stehen die noch zu nennenden Inszenierungen alle. Eine Erfurter Aufführung aus der Spielzeit 1927/28 hat nur fünf Wiederholungen.[37] Im März 1928/29 nahm das Landestheater für Pfalz und Saargebiet das Stück in seinen Spielplan auf und konnte es neunzehnmal bringen.[38] Hebbel wurde an dieser Bühne oft gespielt.[39] In der Spielzeit 1929/30 studierten die Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg die »Agnes Bernauer« zum erstenmal ein. Vorstellungen fanden vom 18. Oktober 1929 bis in die Spielzeit 1930/31 hinein statt.[40] Der Regisseur dieser Aufführung, Intendant Dr. Saladin Schmitt, ist seiner wissenschaftlichen Ausbildung nach Hebbelspezialist: seine Dissertation hatte zum Thema »Hebbels Dramatechnik«.[41] In der Spielzeit 1930/31, noch während der Materialsammlung zu dieser Arbeit, brachte Leipzig seine dritte Neuinszenierung der »Agnes Bernauer«. Vorstellungen fanden seit dem 22. Februar 1931 im »Alten Theater« statt. Sie erreichten bis zum 8. April die Aufführungsziffer 11, ohne daß das Stück damals schon abgesetzt gewesen wäre.[42]

5. Gastspiele

Die einzige Einstudierung aus Anlaß eines Gastspiels ist die Leipziger Aufführung von 1881. Sie fand statt wegen eines Sologastspiels von Josefine Wessely aus Wien, ehemaliges Mitglied des Försterschen Ensembles am Leipziger

Stadttheater vom Juli 1876 bis April 1879. Gespielt wurde mit Kräften des Leipziger Hauses und — wie der Brief der Intendanz vom 8. April 1931 sagt — »mit den damals üblichen gemalten Dekorationen, Hängeprospekten und Versatzstücken«. Das Repertoire der Wessely setzte sich zusammen aus: »Die Grille« und »Die Waise aus Lowood« von Birch-Pfeiffer, »Dora« und »Preciosa« von Sardou, »Amy Robsart« von R. v. Gottschall und schließlich »Kabale und Liebe«. In »Kabale« debütierte sie in Leipzig 1876 neben ihrem Lehrer, dem neuen Direktor August Förster. Das andere Repertoire enthält die Glanzrollen von damals und das notwendige Zugeständnis an Leipzigs bekanntesten Kritiker dieser Zeit, Rudolf von Gottschall. »Agnes Bernauer« war damals gerade »stehend« im Spielplan des Burgtheaters. In der Chronik des Leipziger Stadttheaters findet das Stück nicht Erwähnung, weder im Kapitel »Bemerkenswerte Vorstellungen in der Zeit vom 1. September 1880 bis 30. Juni 1882« noch in »Schau- und Lustspielneuheiten« der gleichen Zeit.[44] Zu den »Repertoirestücken« gehörte die »Agnes Bernauer« anscheinend nicht. Bezeichnend dafür ist eine Äußerung Rudolf von Gottschalls:[45] »Überhaupt würde es sich lohnen, aus den dramatischen Werken namhafter neuer Autoren, wie Gutzkow, Hebbel u. A., eine Nachlese für die Bühne zu halten; es findet sich darin neben den Repertoirestücken noch viel Werthvolles und Wirksames.« ...

Wir hätten die Seltenheit der »Agnes Bernauer« auf der deutschen Bühne schon genügend umschrieben durch einen Vergleich ihrer Gesamtaufführungsziffer mit der der »Judith«. Die »Judith« erreicht von 1840 bis 1921 1278 Vorstellungen,[46] während unsere Statistiken nur die Gesamtzahl 266 hergeben. Viel bedeutungsvoller aber scheint uns zu sein, die Verteilung dieser Aufführungen auf die einzelnen Spielplantypen zu kennen. Die Hälfte der Gesamtaufführungsziffer entsteht durch Vorstellungen an Bühnen wie: Wien, Berlin, München, Dresden und Kassel. Sie war einmal, in Düsseldorf 1913, Repertoirebestandteil eines Festspielzyklus außerhalb eines festen Bühnenspielplans. Die verschiedenen Spielplantypen nehmen die »Agnes Bernauer« aus besonderen Anlässen auf. So kommt sie in ein »stehendes« Repertoire in Wien, in »Saison«-Repertoires in Hamburg 1914

und Weimar 1928. Außer auf diesen Wegen findet sie nur noch als Glied von Hebbelzyklen den Weg zur Bühne: Hamburg 1903, Köln, Hamburg 1906, Neues Schauspielhaus Berlin 1911 und Wandertheater für Pfalz und Saargebiet 1929. Die Tatsache, daß sich das Stück nur einmal als Gastierstück findet, macht erst recht darauf aufmerksam, daß es nie im Spielplan eines Wanderensembles oder im Serienspielplan neuerer Berliner Privattheater stand. Ob die »Agnes Bernauer« von kleineren, reisenden Truppen je aufgenommen wurde, läßt sich heute kaum noch feststellen. In den Schauspielermemoiren finden sich keine Hinweise derart. Bestimmt jedoch stand das Stück nie im Plan des berühmtesten reisenden Ensembles vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts: bei den Meiningern.[47] Das Stück hat sich nicht in allen vorfindbaren Arten der Repertoiregestaltung Platz geschaffen, gerade nicht in den theatralisch eigenwilligsten, wie Gastierplänen und Serienplänen. Auch kennzeichnend ist die Leichtigkeit, mit der Gründe aufgefunden werden konnten, die die Aufnahme an den Theatern veranlaßten. Hätten wir einen Macbeth, Richard III. oder ein beliebiges Schillersches Stück in den verschiedensten Spielplänen zu betrachten gehabt, wir hätten bei der Frage nach seiner Aufnahme nicht so ohne Tatsachen aus dem inneren Betrieb der gerade in Rede stehenden Bühnen auskommen können.

Die Organisation des deutschen Theaterbetriebs, das Vorhandensein von stehenden Repräsentativbühnen und Geschäftsbühnen, von Wanderbühnen ebenso verschiedenen Charakters, die Tatsache des dauernden Austausches von künstlerischen Persönlichkeiten zwischen Gebilden, die ihren Stückeverbrauch aus einem sehr weiten Literaturrepertoire decken, — diese Organisation hat doch ein Programm, ein oberstes Prinzip der Stückeauswahl, das nicht von ihr selbst bestimmt wird. Die Gesichtspunkte dieses Programms visieren vielmehr außer dem Theater noch viele andere Kulturinstitutionen. Der Kampf zwischen Organisation und Programm zeigt sich an der »Agnes Bernauer«: wir konnten ihre Aufnahme in die Spielpläne immer mit den weitesten Prinzipien der Repertoirebildung vereinbaren, ohne zugeben zu können, daß sie die Organisation quer,

in ihren sämtlichen nebeneinander bestehenden Gebilden, durchsetzt habe. Jedoch haben die Spielpläne aller Betriebe, in denen wir die »Agnes Bernauer« antrafen, eines gemeinsam. Ihr Inhalt und ihr Aufbau gestattet keinen Schluß auf den Charakter der wirkenden Künstler. Wir konnten jetzt zwar Einiges über die Institute aussagen, die Aufführungen herausbrachten, aber noch nichts über die Regisseure und Solisten, die dabei tätig waren. — Dagegen hätte eine Spielplananalyse etwa des Weimarer Theaters unter Goethe, der Meininger, des Deutschen Theaters unter Otto Brahm oder Reinhardt Kraft genug, den gesamten künstlerischen Betrieb dieser Bühnen zu erfassen.

Die Regisseure

1. Die Texte

Es darf an der Tatsache nicht vorbeigegangen werden, daß der Text der »Agnes Bernauer« recht oft als Bühnenbearbeitung in die Hände der Regisseure gekommen ist. Wir haben schon gesehen, daß die drei ersten Aufführungen einen gemeinsamen Bühnentext hatten. Die dramaturgische Arbeit stammt von Dingelstedt und erhielt die Genehmigung Hebbels. Dingelstedt schreibt nämlich, nachdem er Ende Januar 1852 die »Agnes Bernauer« in einer Abschrift erhalten hatte, am 6. Febr. 1852 an Hebbel[48]: ... »Auf beifolgendem Bogen finden Sie meine Bedenken, Wünsche, Striche etc. wie sie mir im Laufe des Lesens gekommen, verzeichnet. Ich ersuche Sie, auf den Rand ihre Antwort, Ansicht etc. zu bemerken und mir baldmöglichst das Register zurückzuschicken. Es kommt immer recht, auch wenn die Leseprobe längst vorbei ist. An Zusätze, Änderungen und Striche letzter Hand habe ich die Leute schon gewöhnt durch vieles Probieren.« ... Hebbel antwortet unterm 12. Febr. 1852[48a]: »Hierbei die Änderungen, Kürzungen usw., die Sie für die Agnes Bernauer verlangten, so gut, oder so schlecht sie mir bei meinem etwas vergrippten Kopf geglückt sind. Ihren Bogen hätte ich gern als Andenken zurückbehalten, aber Sie bedürfen seiner und also wird er auch mit beigeschlossen. Sie werden finden, daß ich alle Ihre Fingerzeige, die ich samt und sonders wohl motiviert finde, benutzt und größtentheils auch Ihre eigenen Ideen ausgeführt habe. Das Nähere ergibt der Bogen selbst.« ... Zu »Bogen« merkt Werner an: »er fehlt leider.« Im weiteren findet sich keine Bemerkung mehr, die den Schluß gestattet, daß der Dichter und der Regisseur noch über dramaturgische Fragen korrespondiert hätten. Da aber das Soufflierbuch des Königlichen Hoftheaters in München

handschriftliche Bemerkungen und Ergänzungen enthält, die nach Werners Feststellung von Hebbel stammen, so scheint die Diskussion über die Textgestaltung zwischen Hebbel und Dingelstedt während Hebbels Münchner Aufenthalt fortgesetzt worden zu sein. Im vorigen Kapitel wurden schon die Belegstellen gebracht, aus denen hervorgeht, daß diese Hebbel-Dingelstedtsche Bearbeitung von München aus nach Stuttgart und Weimar ging.[49] Sie wurde also von den Regisseuren Marr, Weimar 1852, Grunert und Loewe in Stuttgart benutzt. Auch späteren Aufführungen in diesen Städten war sie zugänglich; so für Weiser Weimar 1902, Jürgen Weimar 1916, Niles Weimar 1928; das Münchner Exemplar konnte benutzt werden von Kilian 1913, und Denninger 1924.[50] Nicht allein die nur handschriftliche Verbreitung verhinderte bei dieser Bearbeitung eine ausgedehntere Verwendung, sie macht auch ihre ersten Benutzer stark abhängig dadurch, daß die gestrichenen Textstellen von den Kopisten nicht mehr mitgeschrieben wurden. So erklärt sich auch Hebbels besorgter Brief an Ziegesar in Weimar, denn bei einem solchen Vervielfältigungsverfahren war kein Regisseur in der Lage, Striche zu kontrollieren, geschweige zu ergänzen, zumal der erste gedruckte Text im November 1852 erschien.[51]

Die einzige im Handel erschienene Bühnenbearbeitung wurde durch Reclams Universalbibliothek besorgt. Sie richtete sich nach der Berliner Textbearbeitung Grubes und erschien so bald nach der Aufführung, daß sie schon in Weimar 1902 benutzt werden konnte. Dieser Reclamdruck bringt den vollständigen Text der Agnes Bernauer-Ausgabe Wien 1855 und setzt die in Berlin gestrichenen Stellen in Klammern. Sie enthält eine Übersicht der Bilderfolge im Stück und bringt auch einen Abdruck des verkürzten Schlusses, der wie die erste Ausgabe der »Agnes Bernauer«, 1852, bei Carl Ueberreuter, aber ohne Ort und Jahr, erschien.[52] Außer in Weimar wurde dieser Text benutzt von: Jelenko in Hamburg 1903, Ackermann in Mannheim 1906 und bei der »Auffrischung« dort 1920, von Hetzer in Kassel 1909, Baumeister in Darmstadt 1917 und zuletzt von Niles in Weimar 1928. August Wolff in Wien 1868 hat nebeneinander den Erstdruck von 1852 und die bei Tendler 1855

erschienene Ausgabe, obwohl diese Drucke textlich nicht ganz übereinstimmen.[53] Außerdem stand der Wiener Regie die Benutzung des verkürzten Schlusses offen, denn auf diese Umarbeitung Hebbels wird in der Tendler-Ausgabe hingewiesen.[54] Nach der Wiener Einrichtung ist auch die Leipziger Aufführung von 1881, das Gastspiel von Josefine Wessely, gearbeitet. (Vergl. Amn. Teil II 36.) Alle übrigen Inszenierungen sind textlich voneinander unabhängig. Grubes Text ist eine Ausgabe von Hoffmann und Campe, Hamburg 1891, Kilian München 1913, Denninger München 1924, Martersteig Leipzig 1913 und Arndt Gera 1911 benutzen die Ausgabe der Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes, Halle o. J. bei Otto Hendel. Alfred von Bergers Text ist eine Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen von R. M. Werner, Leipzig o. J. Die Inszenierungen Bochum und Kaiserslautern benutzen einen unbearbeiteten, neu hergestellten Abdruck aus Reclams Universalbibliothek. Welche Texte von Alfred Halm in Berliner Neuen Schauspielhaus 1911 und von Sierk in Leipzig 1931 benutzt wurden, konnte nicht festgestellt werden. In den Fällen Karlsruhe, Köln, Augsburg und Erfurt bin ich dieser Frage nicht nachgegangen. Wir erhalten so, trotzdem Bühnenbearbeitungen der »Agnes Bernauer« existieren, eine recht große Gruppe selbständiger Bearbeiter, die sich auch nicht verkleinert, während die Bühnenbearbeitung Reclams im Handel zu haben ist. Nun enthält gerade diese Gruppe die Namen der Regisseure exponierter Bühnen und von Erscheinungen, mit denen sich die Theatergeschichte oft befaßt. Wir meinen Dingelstedt, Grube, Berger, Kilian und Martersteig.

2. Ausbildungsgang und künstlerischer Charakter der Regisseure

Die Träger dieser Namen haben viel Gemeinsames. Jeder von ihnen repräsentiert einen ähnlichen Typ des Bühnenleiters. Alle lassen sie sich in ein bestimmtes Fach einer Typologie einreihen, die die deutsche Theatergeschichte ausgebildet hat. Julius Bab faßt einmal diese Frage zusammen.[55] »Wo kommt der nun her, so ein Theaterdirektor? In Deutschland stammt er, keineswegs in den wichtigsten,

aber in den allermeisten Fällen, aus dem Schauspielerstand. Und das ist, obwohl es den meisten Leuten selbstverständlich erscheint, keineswegs eine sehr geeignete Abstammung.« »Ein Geist, der auf literarischem oder anderem ganz individuellen Wege der Schauspielkunst sehr nahe kam, ohne ihr je ganz zu verfallen, ist zweifellos zur Leitung eines Theaters weit eher berufen. Und die großen Namen der deutschen Theatergeschichte beweisen das auch durchaus. Sie lauten Sonnenfels, Dalberg, Goethe, Schreyvogel, Immermann, Laube, Dingelstedt, Georg von Meiningen, L'Arronge, Brahm. Freilich am Anfang steht der große Schröder und am Ende Max Reinhardt.« Bab empfindet die Gewaltsamkeit solcher Zweiteilung wohl. Vielleicht definiert er deswegen den einen »Typ« offen genug als auf »literarischem oder anderem sehr individuellen Wege« zum Theater kommend. Unsere Beobachtung läßt sich dennoch negativ deutlich genug ausdrücken: es findet sich unter den Regisseuren der »Agnes Bernauer« fast kein Name eines Mannes aus dem praktischen Betrieb. Dort wo das Stück doch durch solche Männer in Szene gesetzt wurde, war doch immer der oberste Leiter, der auf »individuellem Weg« zur Bühne gekommene Mann, für die Annahme des Stücks verantwortlich. So leitete zwar 1852 in Weimar der Praktiker Marr die Aufführung, aber Ziegesar, dessen Intendantenposten ein Hofamt war, führte die Verhandlungen über die Annahme des Stücks. Ähnlich lag der Fall in Stuttgart zur selben Zeit: Regie führten die beiden Schauspieler Grunert und Loewe, gleichzeitig die Darsteller der beiden männlichen Hauptrollen. Die Annahme verantwortete aber Intendant Gall. Wir wissen schon, daß die »Agnes Bernauer« in Wien durch ein »Comitée für das Schillerdenkmal« zur Aufführung gelangte. Die Aufnahme in Mannheim entsprach dem Programm des neuen Intendanten Hagemann: er wollte das Hebbelrepertoire dieses Theaters vervollständigen.[56] Hagemann kam vom Zeitungswesen zur Bühne.[57] Siegfried Jelenko, Hamburg 1903, stammt aus der Schule Ludwig Barnays.[58]

Von den zwei großen Direktoren, die beide von der Literatur zum Theater kamen und beide aus der gleichen literarischen Generation wie Hebbel stammen, hat nur einer,

Dingelstedt, sich um die »Agnes Bernauer« bemüht.[59] So ähnlich sich Dingelstedt und Laube in ihrer Abstammung sind, als Theaterleiter unterscheiden sie sich doch sehr, Und es ist bezeichnend, welcher von beiden sich für die Annahme des Stückes entschied.

Es soll versucht werden, die Wirkung dieser beiden Theaterleiter auf den deutschen Bühnenbetrieb an wenigen Proben zu zeigen.[60] Es ist schon auffallend, daß Dingelstedt bei seinem Amtsantritt in Wien ein Personal übernahm, das ganz unter dem Einfluß Laubes gestanden hatte und zum Teil auch von diesem »entdeckt« worden war. Dingelstedt ließ überdies Kräfte wie Baumeister, Sonnenthal, Lewinsky, Gabillon und Charlotte Wolter ungeschmälert in ihrem Rollenkreis weiterwirken. Laube spricht in großen Teilen seines Rechenschaftsberichts über seine Tätigkeit am Burgtheater von seinen Bemühungen um die Gewinnung neuer solistischer Kräfte. Von solchen Bemühungen ist in den »Münchner Bilderbogen« weniger die Rede, Dingelstedts Erinnerungen leben vielmehr von seinen Beziehungen zum Neuen München von damals, und unter den Daten seiner Theaterwirksamkeit findet am ausführlichsten die Veranstaltung der Mustergastspiele im Sommer 1854 Platz. Die neuen Kräfte, die Laube erwarb, waren nicht nur für das Burgtheater neu, es waren Entdeckungen für die gesamte deutsche Bühne. Die Gesamtgastspiele Dingelstedts dagegen verwirklichten ein vorübergehendes Zusammenwirken längst bekannter Schauspieler. Wie stark Laube auf den inneren Betrieb der Bühnen in der Folgezeit wirkte, das zeigt sich in der Ausbreitung seiner Schule. In Berlin, Wien, München, Frankfurt, Mannheim, Leipzig und Weimar trifft man in der Zeit von 1880-1900 kaum einen Schüler Dingelstedts. Nur Julius Werther,[61] Weimar 1864-1868, Mannheim 1868-1872 und 1877-1884, sowie Jocza Savits[62], Weimar 1866, Wien 1866-1871, Weimar 1871-1883, Mannheim 1884-1885, später in München, sind hier zu nennen. Den beiden stehen an den gleichen Instituten und für die gleiche Zeit eine Überzahl von Laubeschülern gegenüber: Emil Claar,[63] Leipzig 1865-1870, Weimar 1870-1872, Berlin Residenztheater 1876-1880, Frankfurt a. M. 1880-1912, August Förster,[64] Wien 1857-1876, Leipzig 1876-1882, dann Sozietär des neugegründeten Deut-

schen Theaters in Berlin und nach Adolf Wilbrandt Direktor am Burgtheater. Förster ist wie Laube Theatergründer und wie sein Lehrer betätigt er sich auch als Entdecker junger Kräfte: er entdeckt Josefine Wessely und gibt Josef Kainz zum ersten mal Vertrag. Am Burgtheater zieht er den jungen Alfred von Berger zur Mitarbeit heran. Schon unter Dingelstedt am Burgtheater ist er nach Lindaus Erinnerungen der Personalfachmann.[65] Außer Förster ist noch ein Laubeaner Sozietär des Deutschen Theaters: Sigwart Fridmann.[66] In Mannheim wirken neben Werther und Savits: August Wolff, Aloys Prasch und Dr. August Bassermann; der erste eben von der Leitung des Laubeensembles in Wien gekommen, die beiden anderen Laubeschüler.[67] Langsam beginnt sich in dieser Zeit neben der Laubeschule die Schule des Herzogs von Meiningen bemerkbar zu machen. So wirken als Regisseure Max Grube in Leipzig unter Stäegemann,[68] Carl Weiser in Weimar unter Schellendorf und Vignau.[69] Demnach haben wir Laube und neben ihm sich langsam durchsetzend den Herzog von Meiningen als Lehrer einer nachfolgenden Künstlergeneration zu betrachten. Kamen doch sogar die Schüler Dingelstedts — Werther und Savits — während ihrer Ausbildungszeit mit Laube zusammen.[70]

Die Erscheinung, daß solche Regisseurschulen die »Agnes Bernauer« nie in ihrem Spielplan hatten, ist nicht auf die Frühzeit des Stückes beschränkt. Spätere Ausbildungsstätten von Regisseuren hatten sie ebensowenig im Programm. Otto Brahm[71] und nach ihm Max Reinhardt[72] hatten die »Agnes Bernauer« nie im Repertoire.

3. Tradition des Stückes und die Regisseure

Unter den zahlreichen Möglichkeiten, durch die ein Stück zur Bühne kommen kann, läßt sich für die »Agnes Bernauer« eine bestimmte von anderen unterscheiden. Die realen Verbindungen, die Hebbel mit den Bühnen seiner Zeit hatte, wurden für das Stück zwar angestrengt, haben aber der Durchsetzung nichts genutzt. Eine Vermittlung des Stücks von Regisseur zu Regisseur, von Lehrer zu

Schüler, hat nicht stattgefunden. Die Namen, die aus unserer Liste aufführender Bühnenleiter noch zu behandeln sind, bezeichnen den Weg, auf dem die »Agnes Bernauer« in den Spielplan der Bühnen gelangte, deutlich genug: Grube, Berger, Kilian und Martersteig sind Wissenschaftler im Bühnenberuf, Männer, die nicht nur inszenierten, sondern sich auch theoretisch oder historisch um ihr Handwerk bemühten. Daß die »Agnes Bernauer« ihre Aufnahme in den meisten Fällen dem Bühnenhistoriker oder dem Literarhistoriker zu danken hatte, läßt sich um so eher behaupten, als diese Feststellung in das Bild paßt, das uns die Statistiken vermittelten. Wir sahen sie als Festspielstück, als Jubiläumsinszenierung, als Bestandteil von »stehenden« und »Saison«repertoires, aber nicht als Serienstück oder als Gastierstück reisender Ensembles oder der Gastiervirtuosen des 19. Jahrhunderts. Außerdem war der große Teil der Repertoires, die die »Agnes Bernauer« nicht aus einem festlichen Anlaß aufnahmen, deutlich als literarisch - zyklisch aufgebaut zu erkennen.[73] Die Priorität für diese Aufbauweise eines Spielplans nimmt Heinrich Laube für sich in Anspruch. Er strebt danach[74]: . . . »ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte.« Dieses Programm enthält in der weiteren Ausführung noch genug Einschränkungen und es wird deutlich, daß nicht biographische Vollständigkeit, sondern theatergemäße Auswahl für den einzelnen Dichter angestrebt wurde. Daß diese Auswahl nicht im Ermessen eines Direktors liegt, sondern durch die Aufführung erprobt werden sollte, geht aus einer anderen Bemerkung Laubes hervor:[75] »Ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorübergegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es paßt plötzlich zur Stimmung des Tages, und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüthen und Früchte.« . . Gerade die Versuche Grubes, Bergers, Kilians und Martersteigs unabhängig voneinander an verschiedenen Orten und in den beiden letzten Fällen zu gleichen Anlässen — Jahrhundertfeier 1913 — mit der »Agnes Bernauer« ähneln der Laubeschen Arbeitsweise. Es sollte der Boden für dieses Stück wieder einmal sondiert werden; immer wieder mußte man versuchen, es auf dem

wissenschaftlichen Weg ins Repertoire zu bringen. Auf diesem Weg blieb die »Agnes Bernauer«, und in diesem Sinne ist es wohl möglich von ihrer Repertoirefremdheit zu sprechen.

Die vier Regisseure des Stückes aus dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts hatten wohl gemeinsame literarische Interessen, die Kritik bescheinigte ihnen ja ihre Verdienste um Hebbel. Jeder ist auch als Theaterwissenschaftler hervorgetreten. Grube ist der Chronist der Meininger: Geschichte der Meininger, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926; Berger hat seine Vorlesungen an der Wiener Universität (1889/90) als »Dramaturgische Vorträge« herausgegeben; während und nach seiner Hamburger Direktionszeit entstand »Meine Hamburgische Dramaturgie«, Wien 1910; Kilian hat seine Arbeiten in den »Dramaturgischen Blättern« gesammelt. Martersteig ist der Verfasser der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts,[77] der Biographie Pius Alexander Wolffs und der Herausgeber der Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. Unabhängig voneinander sind aber diese vier Männer in Bezug auf ihre Ausbildung und ihre Theaterlaufbahn. Grube ist schon als Anfänger bei den Meiningern (1872) und kommt 1882 als anerkannter Schauspieler nochmals zu ihnen zurück. Über die Theater von Leipzig, Dresden und Weimar kommt er dann nach Berlin, wo er seit 1888 wirkte.[78] Die Daten über Alfred von Bergers Bildungsgang entnehme ich einem Nekrolog Paul Schlenthers.[79] Danach fiel Laubes Direktion in Wien noch zusammen mit Bergers Knabenzeit. Der Student wurde von Dingelstedts Art zu inszenieren stark beeindruckt. Nach Wilbrandts Rücktritt von der Burgtheaterdirektion wurde Berger artistisch-literarischer Sekretär Sonnenthals. Er behält diese Stellung unter August Förster. Seine Erfahrungen kann er aber erst als Direktor des 1900 gegründeten Hamburger Deutschen Schauspielhauses verwerten. Martersteigs Ausbildung und Theaterweg schildert E. L. Stahl in »Das Mannheimer Nationaltheater«[80] ». . . Er war von Otto Devrient in der Vaterstadt (Weimar) während seiner Militärzeit als jugendlicher Held und Liebhaber ausgebildet worden und hatte zwanzigjährig in Döbeln und Rostock als Schauspieler begonnen, von wo er über Frankfurt a. O. auf

drei Jahre an die Hofbühne seiner Heimat kam ...« Bereits 1879 ging er in Mainz gleichzeitig zur Regie über und war dann in Aachen und Kassel in der gleichen Doppeleigenschaft als Regisseur und Schauspieler tätig.« ... In Mannheim blieb Martersteig von 1885—1890. Bis 1896 war er Direktor in Riga. Danach fand er längere Zeit keine Stellung am Theater. Damals entstand seine Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. 1905 wurde er Intendant in Köln, von dort ging er 1911 nach Leipzig.[81] Eugen Kilian war schon 1895 und noch 1904 dramaturgischer Sekretär am Hoftheater in Karlsruhe unter Albert Bürklin.[82] Wie bewußt Kilian an die Karlsruher Tradition anknüpfte, zeigen Aufsätze wie »Eduard Devrient«, »Heinrich Laube und Eduard Devrient« u. a. in seinen dramaturgischen Blättern.[83]

Mit diesen kurzen Abrissen ist wohl genügend dargetan, daß Grube, Berger, Kilian und Martersteig in ihrer Theaterarbeit unabhängig voneinander waren. Ihre Inszenierungen der »Agnes Bernauer« können also sehr wohl entstanden sein, ohne daß Einzelheiten der Ausführung mit oder gegen den Vorgänger oder Nachbar erwogen wurden.

In den Memoirenwerken, die herangezogen werden mußten, finden sich vielfach Auseinandersetzungen der Verfasser mit Stück- oder Rollenauffassungen ihrer Vorgänger. So setzt sich Ludwig Barnay mit der Tell-Auffassung seines älteren Fachkollegen Hermann Hendrichs auseinander, oder mit früheren Inszenierungsmethoden irgend eines Stücks, etwa »Viel Lärm um Nichts«. Grubes »Geschichte der Meininger« ist gefüllt mit solchen Partien. Diese Symptome der direkten Weitergabe einer Inszenierung von Regisseur zu Regisseur sind in der Bühnengeschichte der »Agnes Bernauer« nicht anzutreffen. Die Benutzung der gleichen Textbearbeitung war zwar öfters festzustellen, den Fall einer wirklichen Weitergabe treffen wir aber nur einmal: August Förster, der Regisseur der Leipziger Aufführung 1881, war Darsteller im Ensemble der Wiener Aufführung 1868. Auch war er damals schon beamteter Regisseur am Burgtheater. — Die anderen Aufführungen stehen sich nie mehr so nahe. Ausgenommen die Fälle, in denen derselbe Regisseur an verschiedenen Bühnen das gleiche Stück einstudierte: Martersteig war Leiter des Kölner Theaters, als dort die »Agnes

Bernauer« 1911 herauskam. Kilian war 1899 in Karlsruhe tätig und studierte die »Agnes Bernauer« 1913 in München ein. Schließlich betreute Max Grube dieses Stück zweimal: in Berlin 1900 und in Düsseldorf 1913.

Noch besser als hier wird die Vereinzelung der Aufführungen, die Betriebsfremdheit des Stückes, klar, wenn man die Namen der Darsteller betrachtet und sich dabei fragt, ob die früheren Ensembles Kräfte an die nachfolgenden abgaben und ob so eine Verbindung zwischen den Aufführungen entstand.

Die „Solisten“

1. Tradition unter den Darstellern

Im wesentlichen enthält jedes Personalverzeichnis einer Agnes Bernauer-Aufführung neue Darstellernamen. Diese Tatsache besagt nichts für die drei ersten Aufführungen, da diese ja sehr rasch aufeinanderfolgten, wenn auch zwischen der Uraufführung in München und den Aufführungen in Weimar und Stuttgart ein Saisonwechsel lag. Die Münchener Besetzungsliste weist die Damböck als Agnes, Büttgen als Ernst, Richter als Albrecht, Jost als Caspar und Christen als Theobald nach. In Weimar besetzte man 1852 mit Eduard Genast-Ernst, Pätsch-Albrecht, Jaffé-Caspar, Röm-Agnes, Porth-Theobald; in Stuttgart: Grunert-Ernst, Feodor Löwe-Albrecht, Luise Siber-Agnes, Maurer-Caspar, Wentzel-Theobald. Diesen Veranstaltungen zeitlich am nächsten liegt die Wiener Aufführung von 1868; sie hatte ihr eigenes, neues Ensemble, obwohl die Theater in München, Weimar und Stuttgart durch Personalwechsel oft auf das Burgtheaterensemble wirkten. Dingelstedts Weg geht ja über diese vier Bühnen: er war, bevor er nach München berufen wurde, Dramaturg in Stuttgart, kam von München nach Weimar und von dort nach Wien. An seinen Weg ist wohl ein Teil dieser Personalbewegung gebunden. In Wien »creieren« Lewinsky den Ernst, Krastel den Albrecht, Förster den Preising, Gabillon den Törring, Baumeister den Wernberg, Rettich den Caspar, Friederike Bognar die Agnes, Hartmann den Theobald; auf die folgenden Aufführungen anderer Bühnen — Augsburg 78, Leipzig 81 und Augsburg 91 — hat auch dieses Ensemble, ausgenommen die Leipziger Aufführung nicht gewirkt. Die Vorstellung des Leipziger Stadttheaters allerdings ist stark von der Wiener Repertoireaufführung abhängig: August Förster, der Wiener Preising, ist zu dieser Zeit Direktor am Stadttheater von

Leipzig; er war seit 1860 Unterregisseur in Wien, und es ließ sich nicht mehr bestimmen, welchem Einfluß, ob August Wolffs oder Försters die Wiener Aufführung ihre Gestalt verdankt. Friederike Bognar geht schon 1873 von Wien weg, sie hat also nur bis dahin die Agnes gespielt; es ging nicht aus den Chroniken hervor, wer die Bognar in der Agnesrolle ablöste; die Wessely kam 1879 an die Burg und könnte von da ab einen Teil der Bognarrollen übernommen haben. Jedenfalls gastierte sie in Leipzig mit einem Stück, dessen Wiener Inszenierung Einfluß auf sie geübt haben muß, unentschieden ob auf die aktive Darstellerin oder auf die kritische Fachkollegin. Dieser Anfang einer Überlieferung der Agnes Bernauer im Betrieb wird aber schon in Leipzig aufgefangen; von den Leipziger Darstellern findet sich nur einer in späteren Personenverzeichnissen wieder. Herr Johannes spielte den Ernst, Mylius-Albrecht, Max Pohl, später in Berlin am Deutschen Theater und am königl. Schauspielhaus, den Caspar, August Elmenreich den Theobald. Max Pohl, der Leipziger Caspar, ist schon seit 1897 am königlichen Schauspielhaus Berlin engagiert,[84] dennoch weist die Berliner Besetzungsliste durchweg neue Namen aus: Ernst-Molenar, Albrecht-Christians, Preising-Oberländer, Törring-Nesper, Caspar-Krausneck, Agnes-Sophie Wachner, Theobald-Boettcher, Knippeldollinger-Vollmer. Das Material der Weimarer Aufführung von 1902 wurde auch 1916, bei der Auffrischung dieser Einstudierung benutzt. Deshalb ist besonders die Rollenzuteilung des Regiebuchs stark nachkorrigiert und es läßt sich nicht mehr entscheiden, wie die Darstellernamen, soweit sie noch leserlich sind, und die Aufführungen zusammengehören.[85] Jedoch sind sämtliche leserlichen Namen neu gegen Leipzig und Berlin. Im Verzeichnis des Hamburger Stadttheaters 1903 allein findet sich ein Name aus Leipzig wieder. Adolf Mylius trat am 7. August 1880 als erster Held und Liebhaber ein in das Ensemble des Leipziger Stadttheaters. Er kam vom Wiener Stadttheater unter Laube.[86] Am 31. August 1882 geht er an das Hamburger Stadttheater und wechselt dort 1884 das Fach; er wird Charakterdarsteller.[87] Albrecht in Leipzig, ist er jetzt in Hamburg 1903 der Darsteller des Ernst. Die übrigen Rollen sind im Hamburger Ensemble so ver-

teilt: Albrecht-Ewald Bach, Preising-Horvath, Törring-Leisner, Caspar-Vogeler, Agnes-Frl. Bauer, Theobald-Janke, Knippeldollinger-Wilhelmi. Das Ensemble der Einstudierung des Deutschen Schauspielhauses Hamburg 1906 ist sehr fest an sein Institut gebunden: bei der Auffrischung 1914 wirken noch viele Träger der Hauptrollen von 1906 an alter Stelle mit. Beidemale spielten Max Montor den Ernst, Carl Wagner den Albrecht, Alex Otto den Caspar und Gebhardt den Theobald. Grete Egenolf die Agnes von 1906 wurde 1914 durch Eugenie May ersetzt. Auch die Mannheimer Aufführung von 1906 und ihre Auffrischung von 1920 haben noch gemeinsame Darsteller: Godeck spielt zuerst den Törring, dann den Ernst, Köhler zuerst den Albrecht, dann den Kaspar. Die übrigen Darsteller sind verschieden: Ernst 1906 ist Röbbeling, Albrecht 1920 ist Hoffmann, die Agnes wird zuerst von Frl. Brandt, dann von Frl. Wisser gespielt. Solche stabilen Ensembles hindern natürlich auch die Überlieferung von Betrieb zu Betrieb, während sie für ihr eigenes Institut die Treue einer aufgefrischten Inszenierung garantieren und damit die Technik einer älteren Theatergeneration für die jüngere erneut zur Diskussion stellen. Die beiden Münchner Neuinszenierungen von 1913 und 1924 haben nur einen Darsteller gemeinsam: Franz Jacobi spielte beidemale den Caspar Bernauer; sonst ist die Besetzung verschieden; für 1913 lautet sie: Ernst-Albert Steinrück, Albrecht-Teschendorff, Preising-Gura, Törring-Graumann, Agnes-Neuhoff, Theobald-Reymer, Knippeldollinger-Wohlmuth; für 1924: Ernst-Ulmer, Albrecht-Mertens, Preising-Wernicke, Törring-Zäpfel, Agnes-Annemarie Holz, Theobald-Burkart, Knippeldollinger-Delcroix. Der Austausch von Darstellern innerhalb dieser Zeit, von 1906 bis 1924, und für diese Agnes Bernauerаufführungen ist sehr gering: Carl Horvath spielte den Preising 1903 am Hamburger Stadttheater und 1906 am Deutschen Schauspielhaus in der Inszenierung Alfred von Bergers. Er gehörte dem Bergerschen Ensemble auch als Regisseur an. Fritz Alberti spielte 1909 in Cassel den Frauenhoven und 1920 in Mannheim den Törring.[88] Damit ist die Aufzählung der Personalbewegung schon beendet. Zu nennen bleiben noch die ganz selbständigen Ensembles, Besetzungslisten ohne Darsteller-

namen, die in demselben oder in einem anderen Betrieb schon einmal auf Agnes-Bernauertheaterzetteln auftauchten; Gera 1911: Ernst-Schreck, Albrecht-Arndt, Preising-Provence, Törring-Liebscher, Caspar-Thomas, Agnes-Frl. Thumann, Theobald-Berthold, Knippeldollinger-v. Gallas; Berlin 1911: Ernst-Hartau, Albrecht-Willy Loehr, Preising-Erich Ziegel, Caspar-Emil Lind, Agnes-Erika von Wagner, Theobald-Kober; Leipzig 1913: Decarli, Jakob Feldhammer, Walter, Carl Huth, Marija Leiko, Reimers,[89] Düsseldorf 1913: Adolf Klein, Ehrle, Rudolf Fuchs, Fritz Odemar, Charlotte Maren, Aicher; Darmstadt 1917: Heinz, Wangenheim, Westermann, Baumeister, Frl. Hacker, Kroczek. So wenig verwunderlich die verschiedene Besetzung der Rollen bei den dicht aufeinanderfolgenden Aufführungen des Jahres 1852 war, so wenig ist sie es auch im ähnlichen Fall 1928—1931; Weimar 1928: Schreiner, Frick, Bork, Böning, Frl. Sonnemann, Gärtner; Kaiserslautern 1929: Hofmann, Folkmar, Mahnke, Petersz, Frl. Müllermeister, Lachmund; Leipzig 1931: Ernst Sattler, Eugen Wallrath, Noack, Schlageter, Ruth Hellberg, Flörchinger.

Regisseure und Darsteller der deutschen Bühne kamen also fast nie durch Agnes-Bernaueraufführungen in Berührung mit den entsprechenden Leistungen ihrer Fachkollegen. Läßt sich als Ausnahme einmal ein Zusammenhang verfolgen, dann reißt er alsbald ab.

2. Indirekte Beziehungen

Diese direkten Beziehungen der einzelnen Aufführungen untereinander sind noch kein gültiges Kennzeichen für das Verhältnis, das ein Stück zum Theaterbetrieb gewonnen hat. Wenn es auch gelungen ist zu zeigen, daß unter den verschiedenen Inszenierungen solche Zusammenhänge nicht bestehen, dann bleibt immer noch die Frage offen, ob nicht indirekte Linien von Aufführung zu Aufführung gehen. Ein Stück wirkt ja nicht nur durch sich allein auf den Theaterbetrieb. Seine Aufnahme in die Spielpläne kann z. B. mehr der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung zu danken sein, als seinen wie immer beschaffenen Qualitäten. Die

technischen Fähigkeiten eines Theaters, die besondere Ausbildung seines Darstellerkörpers werden bei der Spielplanaufstellung mindestens ebenso starke Faktoren sein, wie die Wünsche des Publikums, des Regisseurs oder der Hauptdarsteller, aber der Aufbau eines Betriebs, die Herstellung der Maschinerie, die Beschaffung des Kostüm- und Dekorationsfundus wird sich nicht nach besonderen Stücken, viel eher nach gröberen Gattungsgesichtspunkten richten; unter diesen Gesichtspunkten wird »Agnes Bernauer« zum Ritterstück, »Faust« zum mittelalterlichen Stück und »Nora» zum Konversationsstück. Umgekehrt kann ein Stück auf diese Gattungsbezeichnungen, auf die Rollenfachbegriffe oder andere Gebiete im Bereich des Theaterbetriebs Einfluß ausüben, ohne daß es selbst zu den meistaufgeführten zählt. So ist Zacharias Werners »Der 24. Februar« sicher nicht das meistaufgeführte Schicksalsdrama, und die Gesellschaftsstücke Oskar Wildes wurden nach einiger Zeit, wenn nicht vom Spielplan verdrängt, so doch an weit weniger sichtbarer Stelle aufgeführt, wie etwa »Finden Sie, daß Constance sich richtig verhält« von Maugham oder »Mrs. Cheneys Ende« von Lonsdale. Dennoch hätte »Der 24. Februar« einen vorbereiteten Betrieb gefunden im Falle einer Neuaufnahme in ein Repertoire der Schicksalsdramenmode. Ähnlich geht es den Wildestücken jetzt. Jedes Stück hat die Möglichkeit in sich mit den Gattungsbegriffen, wie sie sich das Theater geschaffen hat, in den Betrieben verarbeitet zu werden; seine Aufnahme kann sich dadurch erleichtern, seine Aufführungszahl kann dadurch stark bestimmt werden.[90] Es kann gleichzeitig, ohne daß sich verschiedene Fälle gegenseitig ausschließen, am Betriebsjargon mitbauen, neue Stückvorstellungen, neue Rollenfächer schaffen oder alte umbilden und braucht sich nicht selbst auf dem Repertoire durchzusetzen, endlich kann es — und besonders seine Rollen — Begriff werden, weil es als Bestandteil aller Spielpläne ganz allein zur Verständigung über die Facheinordnung von Darstellern ausreicht.

Ob die Agnes Bernauer so in den Jargon einging, läßt sich kontrollieren: es braucht nur untersucht zu werden, mit welchen Rollen die verschiedenen Darsteller der Gestalten dieses Stücks definiert werden, wie ihr Wirkungs-

kreis, ihr »Fach« im Biographischen Lexikon Eisenbergs umschrieben wird. Es ist in diesem Zusammenhang auch wichtig, ob überhaupt und wie dieses Stück in den Memoiren und Biographien von Darstellern verwendet wird, denn dort könnten andere Berührungsflächen von Stück und Betrieb nachweisbar sein. Es kann vorweggenommen werden, daß in dem Erinnerungsbuch Eduard Genasts,[91] in der Lewinskymonographie Helene Richters,[92] in Rudolf Tyrolts Tagebuch,[93] also in den Erinnerungsbüchern zweier Ernstdarsteller und in dem Buch eines Augenzeugen Wiener Theatergeschehnisse Hebbels »Agnes Bernauer« überhaupt nicht erwähnt wird.[94-96]

Schon die Haltung Helene Richters im Lewinskybuch zeigte, daß die Behandlung der »Agnes Bernauer« in der Theatergeschichte nichts zu tun hat mit dem wechselnden öffentlichen Interesse an der Gesamterscheinung Hebbels. Genasts Memoiren erschienen zwar zu einer Zeit, in der Öffentlichkeit und Wissenschaft sich weniger mit Hebbel beschäftigten. Richters Buch ist ohne Jahr erschienen, die Arbeit kann aber erst nach 1907, dem Todesjahr Lewinskys, abgeschlossen worden sein, fällt also in eine Zeit gesteigerten Interesses an Hebbel. Wie gleichmäßig wenig aber das Stück »Agnes Bernauer« einen aufnahmebereiten Theaterbetrieb bis in die neuste Zeit fand, wird aus einem Aufsatz Julius Babs über Albert Steinrück, den Münchner Ernst von 1913, ersichtlich.[97-102]

3. Die Rollen und die »Fächer«

Keine Rolle in der »Agnes Bernauer« beansprucht für sich die Schaffung eines neuen Fachs; wenigstens stehen den Personen des Stücks in jeder Aufführung ein Vorrat von definierten, vertraglich in ein begrenztes Rollengebiet engagierten Darstellern gegenüber, der ad hoc nicht erweitert oder umorganisiert zu werden braucht. Das war auch bei der »Judith« nicht der Fall, und dennoch wurde deren Titelrolle in ganz kurzer Zeit zum Inbegriff eines Fachgebietes.[103] Ferner besagt die Behauptung, das Personalverzeichnis der »Agnes Bernauer« wäre in einer festen

Rollenordnung aufgegangen, noch nichts über die Verteilung der Rollen; es steht also für uns in Frage: einmal, wie weit die Gestalten der »Agnes Bernauer« auf das Repertoire ihrer Gestalter gewirkt haben, und dann, ob die Inszenierungen einheitlich verfahren sind bei der Zusammenordnung von Personen des Stücks und Rollenfächern.

Schon die Rolle des Ernst scheint nicht immer dem gleichen Fach anvertraut worden zu sein. Die drei ersten Darsteller dieser Figur sind im biographischen Lexikon Eisenbergs alle als Inhaber erster Charakterpartien bezeichnet; zwischen älterem und jüngerem Fach wird aber dabei nicht unterschieden. Heinrich Büttgen in München, Eduard Genast in Weimar und Carl Grunert in Stuttgart haben alle drei Charakterrollen vom Franz Moor bis zu Lear und Odoardo inne. Büttgen wurde am Münchner königlichen Hoftheater 1864 für Charakterrollen verpflichtet, nachdem er vorher zwei Jahre lang als Eleve tätig war. Schon 1849 übernahm er die Rollen seines Vorgängers Heigel ganz. Heigel spielte den Thoas, den alten Moor, den Narr in »Was ihr wollt« und den Bleistift in den »Karlsschülern«. Eigene Rollen Büttgens sind der Oberpriester in »Des Meeres und der Liebe Wellen« und Rath Goethe in »Der Königsleutnant«.[104] Auch Eduard Genast wechselt schon sehr früh ins Charakterfach, er spielt von 1814—16 Liebhaberrollen, 1816 springt er als Kent (Lear) ein und ist seitdem Charakterspieler. Seine zweite Tätigkeit in Weimar beginnt er mit »Vampyr«[105] 1829 und schließt sie 1864 mit dem »Odoardo«.[106] Carl Grunerts Rollengebiet ist gleichfalls sehr umfangreich: Lear, Richard III., Franz Moor, Wallenstein, Jago, Zettel, Nathan, Chorführer in der »Braut von Messina« und Meister im »Lied von der Glocke« werden von Rudolf Krauss[107] genannt. Weder Eisenberg noch die zitierten Chroniken nennen die Rollen aus »Agnes Bernauer« in ihren Listen ausdrücklich.

Dieses große Fach, das jugendliche und alte Charaktere, Bösewichter und heroisch-tragische Rollen umfaßt, mußte mit fortschreitender Spezialisierung der Darsteller geteilt werden. Lewinsky, der Wiener Ernst, wird im Eisenberg mit folgenden Rollen beschrieben:[108] Muley Hassan, Attinghausen, Carlos (Clavigo), Mephisto, Zampa, Borotin, Meister

Anton, Cardillac (Fräulein von Skudery), Jago, Richard III, Argan, Schauspieler (Hamlet), Wurm. Obwohl in diesem Verzeichnis die Väter und die heroisch-tragischen Rollen zugunsten der Intriganten schon stark zurückgedrängt sind, erhält Lewinsky 1868, bei der Verteilung der »Agnes Bernauer«-Rollen, den Ernst. Bei der Verteilung in Berlin 1900 verfuhr man anders; den Ernst erhielt dort Molenar, der Vertreter der heroisch-tragischen, wuchtig-kraftvollen Rollen. Sein Repertoire wirkt schon wie ein anderes Fach, verglichen mit dem Lewinskys; Molenar spielte Kattwald, Brutus, Alba, Verrina, Odoardo, Lear, Nathan, Wallenstein, Hagen. Ganz »schwerer Held« ist dann der Weimarer Ernstdarsteller Albert Bauer (1902); seine Rollenliste lautet:[109] Erbförster, Richter von Zalamea, Lear, Philipp, Präsident Walter, Odoardo, Verrina und Consul Bernick, während Adolf Mylius sich vom großen Charakterfach mehr die Intriganten für seine Hamburger Tätigkeit ausgesucht zu haben scheint; er spielte seit 1884: Franz Moor, Mephisto, Richard III., Alba (Egmont), König Philipp, Geßler, Shylock; Pfarrer Hoppe in Halbes »Jugend« und den Meineidbauer.

Das Biographische Lexikon Eisenbergs erschien bekanntlich 1903 und will seinem Titel nach nicht mehr sein als ein Nachschlagewerk für das neunzehnte Jahrhundert. Für die Untersuchung des Repertoires späterer Darsteller kommen als Quellen deshalb nur Spielpläne und Personenverzeichnisse der Bühnen in Betracht, die die »Agnes Bernauer« aufführten. Auch muß dies Material zeitlich möglichst nahe an der »Agnes Bernauer«-Aufführung liegen, denn mit zunehmender Verkleinerung der Darstellerrepertoires verlieren die alten Bezeichnungen der Fächer stark an Gültigkeit, d. h. Prägnanz; ihre Geltung haben sie im Theaterbetrieb nie verloren, sie werden im Sprachgebrauch der Bühnen bis jetzt beibehalten.[110] Die Verkleinerung braucht sich nicht so sehr auf die Zahl der gespielten Rollen zu erstrecken, sie wird sich eher in einer Beschränkung des Bereichs auswirken und dieser Bereich — das Beispiel Max Montors wird das gleich zeigen — wird nicht mehr nach einer starren Fachordnung bestimmt, sondern den Mitteln und Fähigkeiten des Darstellers angemessen. Max Montor, der Ernst der »Agnes Bernauer«-Aufführung

des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg 1906, spielte in dieser Saison nebeneinander den Orest in einer »Iphigenie«-Inszenierung aus dem Jahre 1900, den Oktavio in einer Wallensteineinstudierung aus dem Jahre 1901. Die Spielzeit 1905/06 brachte ihm: den alten Werle, die Erstaufführung der »Wildente« fand am 5. 9. 1905 statt, Graf von Charolais mit dem Erstaufführungsdatum 24. 9. 1905, im Februar 1906 den Ernst und im April den Bruder Lorenzo in »Romeo und Julia«. Aus der vorhergehenden Spielzeit hatte er noch Posa, Talbot und den Falk in »Traumulus« im Repertoire. Es scheint jedoch Rollenfächer zu geben, die sich als Gebiet erhalten zu einer Zeit, in der die Einteilung der Rollen in Fächer abgelöst wird von einer Aufteilung der Rollen unter die Darsteller. In eines dieser widerstandsfähigen Rollengebiete fügt sich die Figur des Caspar Bernauer. Auch lassen sich bei der Besetzung dieser Rolle solche Schwankungen nicht feststellen, wie sie bei der Ernst-Rolle beobachtet werden konnten. Über die Münchner Besetzung schreibt Dingelstedt am 6. 2. 1852 an Hebbel[111] »Die Besetzung macht mir einige Sorgen: ich habe keinen ‚Ernst', obwohl eine Menge ‚alter' d. h. alter Schauspieler. Albrecht ist Dahn oder Richter, beide gut. Kaspar Bernauer und Agnes unübertrefflich Jost und Damböck« ... Wir wissen aus dem Münchner Personenverzeichnis schon, daß diese vorläufige Liste für die Aufführung bei Caspar und Agnes wenigstens bestehen blieb. In Eisenbergs Bühnenlexikon ist Jost als Charakterspieler geführt: aus Grandauers Chronik geht aber hervor, daß Jost schon 1837 das Fach seines Vorgängers Vespermann ganz übernahm,[112] und damit die Rollen: Franz Moor, Soliman, Antonio, Selbitz und Mephisto. Sechs Jahre nach der Übernahme des Caspar 1858, wird er durch den Charakterspieler Franz Herz ersetzt, »da der alternde Jost sein Rollenfach nicht mehr in vollem Umfang vertreten konnte.«[113] Wenn bei Ernst verschiedene Kontrakte, also Held, Vater oder Intrigant, Anspruch auf diese Rolle machen konnten, so ist das ein Zeichen für die Differenziertheit der Figur. Ernst ist nicht nur »alt«, während bei Caspar diese Kennzeichnung viel weitgehender deckt. Caspar ist eine »zweite« Rolle, sie läßt sich mit der »zweiten« Besetzung, mit der »Charge« spielen. Die Fügsam-

keit der Casparrolle, die Möglichkeit sie leicht in ein Fach zu bringen, weist sie einmal zu den Rollen, die sich ihr Gebiet neben den wechselnden Besetzungsgepflogenheiten erhalten. An der Besetzung der Hauptrollen wird sich immer zuerst zeigen, — und das führt zum anderen Schluß — durch welche Instanz die Verteilung geschah, z. B. ob die Fächerhierarchie des aufführenden Theaters sie entschied oder der Geschmack eines Regisseurs. An einer Rolle wie Caspar wird sich also die Wandlung eines solchen Theaterbrauchs nicht so leicht aufzeigen lassen, und man wird an ihr nicht erkennen können, ob ein Stück mit zu den Trägern dieses Brauchs gehört oder ob es sich nur bei Gelegenheit einer Aufführung den gegebenen Bedingungen einordnete. Es ist fast gleichgültig wie diese zweiten Besetzungen im Eisenberg definiert werden und auch ob sie durch Alter oder Anlage zur Casparrolle kamen, gemeinsam ist allen Inszenierungen, daß hier für die Ausschreibung die einfache Bestimmung »alt« genügt, oder daß das zweite Fach gewählt wird, wenigstens soweit die biographischen Artikel Eisenbergs Vergleichsmöglichkeiten von Ernst- und Caspardarstellern zulassen. Julius Jaffé, der Caspar in Weimar 1852, und Dr. Max Pohl, Leipzig 1882, haben mit dem Münchner Jost das Rollenfach gemeinsam. Eisenberg nennt als Jafférollen: Mephisto, Marinelli, Jago, Polonius, Attinghausen, Ben Akiba, Nathan und humoristische und ernsteVäter.[114] Für Pohl: Franz Moor, Philipp, Wurm, Nathan, Shylock, Marinelli, Falstaff, Lear, Macbeth, Richter von Zalamea.[115] Diese Rollen gehören auch in das Gebiet der entsprechenden Ernstdarsteller. Aber Jost war schon über seine beste Wirkungszeit hinaus, während Jaffé und Pohl sich damals am Beginn ihrer schauspielerischen Laufbahn befanden. Josts Stellung haben wir uns an Grandaurs Angaben schon klar gemacht, auch Dingelstedts briefliche Bemerkung ließ erkennen, wie Ernst und Caspar in München rangiert wurden. Genasts Vormachtstellung in Weimar läßt sich aus seiner Autobiographie und aus den Angaben über ihn in Schrickels Chronik erkennen: er war Goethe-Schüler, er gehörte seit 1829 dem Ensemble an und er war Regisseur; Jaffé, ursprünglich Sänger, ist seit 1848 erst als Schauspieler in Weimar tätig, bleibt nur bis 1853 in diesem Ensemble und

dürfte erst später in Dresden als Nachfolger Devrients Gelegenheit gehabt haben, sein Repertoire »auszuspielen«. Pohl war seit 1879 bei Förster, »seinem eigentlichen Lehrer« wie es bei Eisenberg heißt, in Engagement. Dieser Anstellung ging nur eine kurze Erstverpflichtung in Marburg voraus: 1878/79. Noch in seinem Engagement am Deutschen Theater 1884—94 spielte er nach Siegwart Friedmann, Ludwig Barnay und August Förster deren Rollen. Wien und Berlin verfügten über Inhaber ausgesprochener Väterrollen, brauchten also nicht bei Caspar schon auf zweite Fächer zurückzugreifen. Die Wiener Besetzung, Carl Rettich, wird im Eisenberg als Nachfolger Wilhelmis (seit 1852) in humoristischen Väterrollen geführt;[116] Kraußneck, der Berliner Caspar, ist seit 1897 für Väter am königlichen Schauspielhaus verpflichtet und sein Rollenkreis wird mit Götz, Wallenstein, Nathan, Brutus, Hilse und Pastor Manders umschrieben.[117] Ganz ähnlich setzt sich das Repertoire von Alex Otto, Caspar in der Erstaufführung des Hamburger Deutschen Schauspielhauses, Regisseur und Inhaber der gleichen Rolle bei der Auffrischung 1914, für die Spielzeit 1906 zusammen: Alter Huhn, Brand, Tell, Herodes, Hagen Tronje, Oberpriester in »Meeres und der Liebe Wellen«, Holofernes, Thoas und Tybalt in »Romeo und Julia«. Diese Rollen Ottos lassen sich viel eher unter einen Fachbegriff bringen, als die Max Montors, des Hamburger Ernst; man könnte das Repertoire ¡Kraußnecks und das Ottos unter der Marke »schwerer Held« wohl zusammenfassen; außerdem fügen sich diese Listen und die anderer Caspardarsteller leichter zueinander, wie die Rollenverzeichnisse der verschiedenen Ernstdarsteller.

Die Rolle des Albrecht wurde unter den Hauptrollen vergleichsweise am einheitlichsten besetzt, doch auch hier kommen Schwankungen vor. Die Ausschreibungen berücksichtigen zwar immer das Heldenfach, aber die Stärkegrade dieses Faches, die Register, wählt man verschieden zwischen den Extremen Max Piccolomini, Mortimer — Ferdinand und Karl Moor — Othello. Richter in München 1852 hatte inne: Mortimer, Don Carlos, Ephraim in Judith, Prinz Heinz in »Heinrich IV.« II; seit 1854 kamen dazu Kreon, Marc Anton, Thorane in »Königslieutenant«, Gunther.[118]

Pätsch, der Weimarer Albrecht von 1852, wird im Eisenberg[119] mit der Rolle des Bolz gekennzeichnet. Dies ist der einzige Fall, in dem auch das Bonvivantfach mit Erfolg Anspruch auf die Albrechtrolle machte. Fedor Loewe in Stuttgart beherrschte um 1852 das Fach des ersten Helden.[120] Er war neben Grunert Regisseur und eine der einflußreichsten Persönlichkeiten des Stuttgarter Theaters. Auch 1881 in Leipzig besetzte man den Albrecht mit dem ersten Helden, mit Adolf Mylius. Zu dieser Zeit hatte Mylius noch Rollen inne wie Othello, Uriel, Bolingbrocke und Leicester.[121] Die Repertoires der anderen Besetzungen bis 1906 gehören leichteren Registern des Heldenfachs an; Krastel, Wien 1868, spielte neben dem Albrecht den Ferdinand, den Max, Don Charlos, aber auch Percy, Karl Moor und Wetter von Strahl. Er übernahm erst später Rollen wie Tell, Othello und Ottokar.[122] Rudolf Christians hatte den Hamlet, Alphons in »Jüdin von Toledo« und Astulf in »Talisman« inne,[123] Carl Wagner spielte in der Spielzeit 1905/06 des Hamburger Schauspielhauses den Dunois, den Siegfried, den Manuel, den Max Piccolomini und den Melchthal. Über Georg Köhler, den Mannheimer Albrecht von 1906, schreibt E. L. Stahl:[124] »... So ungern Senger sich im Kostüm, so wenig geschickt bewegte sein Nachfolger Georg Köhler, sich im Salon, dessen glattes Parkett nie das Lieblingsterrain des wieder an die Stury-Traditionen anknüpfenden jugendlichen Helden wurde. Hier empfahl er sich durch jünglinghaftes Feuer, das er sich durch viele Jahre bewahrte, sachliche Arbeitstreue, die sich jetzt im älteren Fach und zum Teil auf komischem Gebiet (aus Ferdinand wurde Malvolio) noch immer erweist. ...«

Am wenigsten betriebsgerecht ist die Titelrolle vom Dichter angelegt. Die Erfordernisse, die sie an die Darstellerin stellt, vereinigten sich kaum in einer Künstlerpersönlichkeit, noch weniger in einem Fach. Die Rolle, so zerlegt, wie das der nach Fächern geordnete Betrieb tun muß, hat Momente für die Liebhaberin und Momente für die Heroine. Aber nicht nur diese Erwägung muß bei der Agnes Bernauer die Rollenausschreibung beeinflussen. Das Hebbelsche Stück hat das Äußere der Hauptfigur so sehr zum Motor seines Ablaufs, daß jede Inszenierung, die nicht die theatralische

Illusion zu ironisieren bereit ist, auf die gute Erscheinung ihrer Hauptdarstellerin entscheidenden Wert legen muß. Diese Schwierigkeiten zeigen sich in der Besetzungsgeschichte der Agnesfigur selbst in einem Augenblick noch, in dem die Rolle fest in das Fach der sentimentalen Liebhaberin eingegangen zu sein scheint. In diesen Fällen, nach der Entscheidung des Regisseurs, geben sich die Kritiken mit der getroffenen Zusammenordnung von Rolle und Fach oder Darstellerin nicht so stillschweigend zufrieden wie bei anderen Gelegenheiten. Die Sorgen, die der Regisseur gehabt haben mochte, lassen sich aus den Kritiken ablesen, und es entpuppt sich als immer neu angestellter Versuch, was ohne die Pressestimmen leicht als fester Brauch hätte erscheinen können.

Die erste Vertreterin der Agnes war eine Heroine. Grandaur vermerkt unter den Personalveränderungen des Jahres 1850[125] »Marie Damböck wurde mit 1. Oktober für Heroinen-Rollen engagirt«. Dingelstedt hatte keine Bedenken, wenigstens lesen wir keine aus der S. 44 herangezogenen Briefstelle, dieses Fach für diese Aufgabe zu bemühen. Dagegen läßt Eisenberg im Artikel »Straßmann, Marie geb. Damböck«[126] bei der Rollenaufzählung die Agnes Bernauer aus. Verständlich wäre das, wenn es sich um eine Wiedergabe des Repertoires gehandelt hätte, denn die Damböck spielte die Agnes ja nur einmal. Aber die Aufzählung geschieht in dieser Form: »So kreierte sie daselbst am 29. Nov. 1850 die »Beatrice« in »Viel Lärm um Nichts«, am 8. April 1851 die »Judith«[127] von Hebbel, am 28. Nov. 1852 die »Jocaste« in »König Oedipus«, am 19. August 1856 die »Hero« in »Hero und Leander« und am 3. Januar 1886 die »Brunhilde« von Geibel.«

Es ist zwar Regel im Eisenberg, die Rollenlisten aller Darsteller des Stückes »Agnes Bernauer« ohne die Agnes Bernauerrollen wiederzugeben, aber in diesem Fall sollte wohl außerdem das Repertoire mit der Fachbezeichnung »Heldin« in Einklang gebracht werden. Denn vor der zitierten Aufzählung wird gesagt, daß die Damböck seit 1850 in München »als Heldin« verpflichtet gewesen sei. Über die Weimarer Vertreterin der Titelrolle findet sich weder im Eisenberg, noch in Devrients Geschichte der

Schauspielkunst noch in Schrickels Chronik eine Notiz. In Stuttgart wurde die Agnes von der sentimentalen Liebhaberin gespielt.[128] Die Wiener Agnes, Friederike Bognar, wurde 1858 von Laube an das Burgtheater verpflichtet. Sie hatte bis zu ihrem Weggang 1873 Rollen inne, die zum Normalrepertoire der sentimentalen Liebhaberin gehören. Sie spielte u. a. Gräfin Rutland in Laubes »Essex« und die Ophelia. Die Agnes Bernauer übernahm sie 1868. Die Notizen im Regiebuch der Wiener Einstudierung weisen nach: für 1868 vier Vorstellungen, für 1869 fünf Vorstellungen, für 1870 eine, für 1871 zwei und für 1872 eine Vorstellung. Erst 1876 steht die Inszenierung wieder einmal im Jahresrepertoire. Sie wird nach drei weiteren Aufführungen, vom Mai 1881 bis September 1882 abgesetzt. Während der ersten beiden Jahre der Dingelstedt-Direktion, zu einer Zeit, in der das Stück seine höchsten Aufführungsziffern gerade hinter sich hatte, wollte die Vertreterin der Titelrolle das Fach wechseln, Fräulein Bognar wollte Heroinen am Burgtheater spielen, wollte in Konkurrenz treten mit Charlotte Wolter. Um solchen dauernden Kompetenzkonflikten nicht Raum zu geben, änderte Dingelstedt den Vertrag nicht ab, und Friederike Bognar nahm ihren Abschied. Sie ging auf Gastreisen mit Heroinenrollen wie Phädra, Judith, Esther, Deborah, Sappho, Hermione, Adelheid, Kriemhild und Adrienne Lecouvreur.[129] Die Frage, ob schon die Agnes eine Übergangsrolle für die Bognar war, wird durch das Urteil einer Kritik bejaht, durch eine andere verneint. Der Bericht der »Neuen Freien Presse« sieht die Leistungen der jugendlichen Liebhaberin (Frl. Bognar): »Sie sah unter den langen blonden Flechten sehr pikant aus und spielte in den ersten drei Akten überaus anmuthig und fein. Aber für die Ausbrüche der Leidenschaft, der Todesangst im vierten und fünften Acte ist ihr sinnig-heiteres Naturell nicht ganz geeignet. Sie fühlt sich auf solchem vulkanischem Boden nicht sicher. Unwillkürlich erinnerte man sich an die Agnes Bernauer des Fräulein Wolter in Melchior Meyr's »Herzog Albrecht«.[130] Den letzten Theil der Rolle gab Fräulein Wolter stärker, überzeugender, den ersten ungleich schwächer als Fräulein Bognar. Das liegt im Charakter; über die natürlichen Schranken ihres Wesens kann selbst die beste Schau-

spielerin nicht hinaus.«[131] In vorsichtigeren Ausdrücken zwar glaubt die zweite Kritik der Schauspielerin doch ihre Eignung für den anderen Teil der Rolle bestätigen zu können: »Frl. Bognar spielte die Titelrolle mit wirklicher Hingebung, schlicht und warm, nicht ohne Hoheit in der zweiten Hälfte des Stücks.«[132] Fast wichtiger als die Entscheidung der Frage, ob Friederike Bognar als angehende Heroinenspielerin oder als Inhaberin des sentimentalen Fachs die Agnesrolle erhalten hat, scheint mir die Feststellung, daß in diesem Falle die Möglichkeit eines Zusammentreffens von Intentionen der Regie, der Darstellerin und der Tradition des Theaterbetriebs gegeben ist. Wenn sich nun auch mit Hilfe der Rollenstriche die Intentionen der Regie später deutlicher herausstellen lassen werden, so wird doch eine Stilanalyse oder eine Auffassungsinterpretation an der Aufführung kritisch angreifbar bleiben, solange das Verhalten der Hauptdarstellerin oder die Einwirkung der Betriebstraditionen unsicher bleiben. Neben der Stiluntersuchung erheben diese Fakten des Theaterbetriebs einmal Anspruch auf Untersuchung.[133] Die Leipziger Aufführung von 1882, deren Beziehungen zur Wiener Einstudierung schon bei anderer Gelegenheit gezeigt werden konnten, hatte eine »Sentimentale« als Inhaberin der Titelrolle: »die echteste Sentimentale, die sich denken läßt« nennt Alexander von Weilen Josephine Wessely in einem kurzen biographischen Artikel.[134] Ihr Rollenkreis umfaßte nach Eisenberg:[135] Emilia, Louise, Klärchen, Maria in Clavigo, Marianne in Geschwister. Ein Schluß aus dieser Zusammenordnung von Rolle und Fach auf die Absichten der Wiener Besetzung ist schwer zu bewerkstelligen, denn die Leipziger Austeilung konnte sowohl mit als auch gegen die Wiener Einstudierung stattgefunden haben. Wie die Wiener Kritiken, so unterscheiden auch die Leipziger bei der Rollenbesprechung zwei Aufgaben für die Darstellerin: Rudolf von Gottschall schreibt: »... Frl. Wessely hatte warme Herzenstöne für die skizzierten Liebeszenen der ersten Acte und entfaltete die dramatische Kraft, über welche sie gebietet, besonders in der Szene ihrer Gefangennahme und dann wieder dem sichern Tod gegenüber, den ihr der Kanzler Preising verkündet. ...«[136] Noch deutlicher äußert er sich in der wissenschaftlichen

Beilage der Leipziger Zeitung:[137] ». . . Frl. Wessely hatte es für nöthig gehalten, sich als Engel von Augsburg ins Blonde zu übersetzen; doch so sehr sie den Ton warmer Innigkeit trifft, so macht ihre Erscheinung doch nicht den Eindruck des Madonnenhaften. Sie weiß ihre Gestalten mit einem poetischen Hauch zu umgeben, aber der Nerv ihres Talentes tritt da am meisten zu Tage, wo es sich um Ausbrüche des Affectes, um heldenhafte Bewährung der Kraft der Seele handelt.« Der Kritik hat hier einmal eine Darstellerin in beiden Anforderungen der Rolle genügt und somit unterbleibt eine Betrachtung über das Besetzungsproblem der Agnesrolle. Die folgenden Aufführungen verwendeten, mit einer Ausnahme, einheitlich die Sentimentale, aber immer, auch in dem Ausnahmefall, melden die Kritiken ihre Bedenken gegen die Besetzung. Wie in Wien, so standen auch in München 1913 zwei Agnes Bernauerstücke gleichzeitig auf dem Repertoire. Ich möchte die Auslassung eines Münchner Kritikers wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Gedanken des Referenten der Neuen Freien Presse hier anschließen; Alfred von Mensi schreibt nämlich: »Man hätte sich nicht daran stoßen sollen, daß Frl. Berndt unsere »Heroine« ist und ihr ruhig die Rolle anvertrauen können. Hat sie doch seinerzeit auch die Greifsche Agnes Bernauer rührend zu verkörpern gewußt. . . .«[138] Die Ausnahme in der Besetzung wurde in der Bochumer Inszenierung Saladin Schmitts 1929 gemacht. Es geht zwar nicht wörtlich aus den Kritiken hervor, daß »die Heldin« in dieser Aufführung die Rolle innehatte. Es kann aber aus den folgenden Zitaten herausgelesen werden, daß die Regie die Rolle nicht für das jugendlich-sentimentale Fach angelegt hatte; will man auch das Fach bestimmen, so wird man es mit der Marke »scharfe Dame«, so nannte Laube die Intellektschauspielerin Frau Gabillon, am ehesten treffen. »Margarete Thelemann als Agnes Bernauer . . . war leider nicht die Hebbelsche Figur. Es fehlte ihr in der großen Sterbeszene jenes überirdische, hauchzarte atmosphärvolle Etwas, was dieser Agnes Bernauer das nötige Relief geben müßte.«[139] Nicht alle Kritiken machen also die verschiedenen Anforderungen, die sie an die Rollenträgerin stellen, durch Scenensymbole verständlich. »Auch die Besetzung der Titelrolle sprach für

die gedanklich gerichteten Absichten der Regie. Man könnte das zwischen der Baderstochter und Albrecht sich begebende Wunder aus dem Mysterium der Jugend erklären. Statt dessen spielt Margarete Thelemann die Agnes aus überlegener und zwingender Intelligenz.«[140] Neben diesem Versuch die Auffassung des Regisseurs zu interpretieren, stehe die kritische Stellungnahme: »Die Aufführung litt unter der zu starken Betonung der dramatischen Grundidee. Die Opferbereitschaft der schönen Baderstochter wurde wohl dem Wort nach ausgesprochen, aber sie berührte nicht das Empfinden des Zuschauers. . . . Margarete Thelemann war eine in Erscheinung und Spiel liebenswerte Agnes, wenn auch das Frauliche noch mehr hätte betont werden dürfen.[141] Das Urteil eines ortsansässigen Kritikers, der verschiedene Leistungen der Darstellerin kennt, lautet: »Vielleicht liegt eine allzustarke Herbheit über dieser Agnes, die selbst in den Armen ihres Gatten zu Straubing nicht ganz aufleben kann. . . . Seelenangst gelingt ihr besser als Hingabe oder jungfräulicher Augenniederschlag.«[142] Was immer diese Kritiken verlangen mögen, andere Register des Darstellerapparates, naturnähere Inszenierung oder stärkere Ausschöpfung der Stimmungsgehalte einzelner Bilder, die Einstudierungen, die auf dem Wege waren, diese Forderung zu erfüllen, fanden auch keine ganz zufriedenen Besprechungen ihrer Hauptdarstellerin. Die folgenden Besprechungen zu den Aufführungen Berlin 1900, Hamburg 1906, Berlin 1911, München 1924 und Leipzig 1931 sind nach der Gleichartigkeit ihrer Ausstellungen ausgewählt.

BERLIN 1900, SOPHIE WACHNER.

Das Schauspielhaus besitzt in Sophie Wachner eine Darstellerin von holder Schlichtheit und Innerlichkeit. Nur in der Szene im Kerker versagte sie etwas, aber all die köstlichen Szenen mit Albrecht erfüllte sie mit poetischem Duft in Erscheinung und Wesen. Sie war ganz der Engel von Augsburg.«[143]

Die Darstellerin der Agnes, Fräulein Wachner, gab in Aussehen und Haltung ein sehr sympatisches Bild des »Engels von Augsburg« und hielt sich auch im Spiel während der

ersten drei Akte auf einer Höhe, die wenigstens die Illusion nicht störte. Dann kam aber eine gewisse Unsicherheit über die Künstlerin: sie gestaltete nicht mehr, sondern deklamierte nur und auch dies mit sichtbarer Anstrengung. Sie wußte offenbar, daß ihre Kunstmittel für diese tragische Gestalt nicht ausreichten.« [144]

HAMBURG 1906, GRETE EGENOLF.

Rollen dieser Darstellerin 1905/6: Jungfrau von Orleans, Elisabeth von Valois, Hero, Bertha von Bruneck, Thekla.

Fräulein Egenolf ... war ganz der »Engel von Augsburg«, der sie sein sollte. Aber sie wußte auch diesen harmonisch gestimmten Engel in allen hellen und dunklen Farben eines übermenschlichen Elends strahlen zu lassen. Ihre Rede, die sich ehedem an trockenen Härten stieß, macht nachgiebigen Schwung fühlbar. Das Heroinenhafte, Herbe bricht sich jetzt an einer Energie, die sichtlich nach weicheren Linien und beseelteren Lauten strebt. In der Kerkerszene zumal fand die Agnes dieser Künstlerin eine ergreifend einfache Art, die plötzliche Tragik ihres Geschicks hervorbrechen zu lassen.« [145]

Karl Wagner (Albrecht) ist ein großer Künstler, der mit dem Herzen spielt und dabei alle technischen Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit überwindet. Wenn Frl. Egenolfs Agnes ihm in dieser Beziehung bedeutend nachsteht, und vor allen Dingen in der warmen Herzensfreudigkeit noch viel zu wünschen übrig läßt, so ist doch andererseits zu konstatieren, daß sie mit dem Aufgebot aller ihrer Kräfte spielte und mit großem Fleiß ihre Rolle einstudiert hatte ... In den Liebesszenen hatte sie große und schöne Momente mit Herrn Wagner zusammen ...« [146]

BERLIN 1911, ERIKA VON WAGNER.

Erika von Wagner lieh der Agnes gewinnende Zartheit und ergreifende Töne des tiefsten Empfindens, wenn die Gestalt

selber auch ein wenig farbloser gehalten ist, als man es bei Hebbel erwarten sollte.« [147]

Erika von Wagner machte das Übermaß an Liebeswerten glaubhaft, ohne doch süßlich zu sein. Sie verstand es auch geschickt die wenigen Worte der Betätigung so zu steigern, daß der eine Mangel des Werkes, die kosmische Leidensseligkeit des Menschen, von dem alles Tun ausströmt, nicht allzu fühlbar wurde.« [148]

Alles in allem war Erika von Wagner schon in Erscheinung und Bewegung eine liebreizende Agnes, und wir wollen nicht mit ihr rechten, wenn sie am Schluß statt der Akzente tragischer Verzweiflung, die öfters in der Dichtung anklingen, die rührende Klage des unschuldig leidenden, von aller Welt verlassenen Menschenkinds zum Ausdruck brachte.« [149]

MÜNCHEN 1924, ANNEMARIE HOLTZ.

Ihm (Albrecht) ebenbürtig war Annemarie Holtz als Bernauerin. Diese Darstellerin, die manchmal noch den Ton seelisch und stimmlisch überschraubt, hat einen Fonds von Menschlichkeit, der bezwingt, auch wo die Diskretion der Natur verletzt erscheint. Es gelang ihr, der Augsburger Baderstochter von Anbeginn an den Zauber der Ungewöhnlichkeit und den Wert der Einmaligkeit zu verleihen.« [150]

LEIPZIG, 1931, RUTH HELLBERG.

Schön Agnes war die vielbeschäftigte Ruth Hellberg. Ihre schmale Zierlichkeit stand als kleine Heilige rührend still und ergeben zwischen all den drohend Gespannten.
Ihrem scheuen Stolz, ihrer zart aufleuchtenden Liebe lieh sie den besonderen, hier sehr wirksamen Ausdruck ihres lieblich undurchdringlichen Weibtums.
Für den Ausdruck der Todesangst fehlt es ihr noch an heißem Atem. Im ganzen aber bot sie ein zartgliedriges Bild eindrucksvoller Mädchenanmut, hinter der das liebliche Rätsel eines Sondercharakters lockend spielte.« [151, 152]

Die Fragen, die erhoben wurden, nämlich, ob die Figuren der Agnes Bernauer verwendet worden seien zur Charakterisierung des Wirkungskreises eines Darstellers, ob sie innerhalb der Aufführungsgeschichte mitgewirkt hätten an der Neuorganisation oder Umorganisation eines Fachs und schließlich, wie der Verlauf der Besetzungsgeschichte sich darstelle, können jetzt beantwortet werden. Die öfteren Unterbrechungen in der Aufführungsgeschichte hatten zur Folge, daß die Rolle der »Agnes Bernauer« sich nicht innerhalb der Fächer von Darsteller zu Darsteller vererbten. Demgemäß schwankt der Besetzungsbrauch, und es lassen sich nicht Erscheinungen beobachten wie etwa in der Besetzungsgeschichte des Don Carlos, in der plötzlich der Inhaber der Titelrolle, der jugendliche Liebhaber, oder Held vom Charakterliebhaber abgelöst wurde. Es zeigen sich keine Geschmackswandlungen durch die verschiedenen Lösungen des Verteilungsproblems, eher zeigt sich, wie jede Inszenierung die Mittel ihres Betriebs, die Formen des Theaterbetriebs überhaupt, an der Agnes Bernauer neu erproben mußte. So konnten die erforderlichen Rollen mit den vorhandenen darstellerischen Fächern zwar immer erfüllt werden, aber sie gelangten nie zur Teilnahme am dauernden Umbau innerhalb des Theaterorganismus. Symptome für diese Tatsache sind die Darstellercharakteristiken Eisenbergs. Sie alle werden mit Rollenlisten bestritten, in denen Namen aus der Hebbelschen Agnes Bernauer nicht vorkommen. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, daß die Figuren der Agnes Bernauer nicht zu Verständigungsmitteln des Theaterbetriebs wurden. Nur in einem Fall[153] wird die Casparrolle erwähnt: in ihr verabschiedete sich Karl Rettich vom Wiener Burgtheaterpublikum, als er nach 50jähriger Tätigkeit im Juni 1872 in Pension ging. Wir haben damit den einzigen Fall, in dem ein Darsteller eine Agnes Bernauerrolle vor anderen seines Repertoires auszeichnete, wie das durch andere Darsteller mit anderen Rollen bei Gelegenheit von Antritts-, Abschieds-, Benefizvorstellungen und Ehrengastspielen geschah.

Eine Umfrage bei deutschen Theaterschulen über die Rolle des Stückes im Übungsplan des Schulbetriebs sollte diese Ergebnisse korrigieren. Aus den Antworten ging hervor, daß die Agnes Bernauer »nur eine sehr vereinzelte Existenz im Schauspiel-Unterricht« führte.[154] In der Schauspielschule des »Deutschen Theaters« ist in den letzten zehn Jahren nur einmal die Kerkerszene des 5. Aktes einstudiert worden.[155] In Köln stand sie »seit Jahren nicht« im Lehrplan.[156] Die Frankfurter Schauspielschule, die seit 1919 besteht, antwortete, daß die Agnes Bernauer weder als Übungsstück, noch als Szenenmaterial Verwendung gefunden habe, daß man sich auch nicht erinnere, bei den Aufnahmeprüfungen Szenen daraus gehört zu haben.[157] Im selben Sinne äußerten sich die seit zwölf und seit fünf Jahren bestehenden Schulen in Leipzig und in Karlsruhe.[158] Damit ist unser Ergebnis auch von dieser Seite bestätigt.

2. Teil

Die Bearbeitungen

Vorbemerkung

Zur kritischen Auswahl stehen uns die verschiedenen Gebiete der Arbeit am Stück: die Anweisungen für das Bild, für die Maschinerie, für die Auffassung, die Haltung und die Bewegung des Darstellers, und die Bearbeitung des gesprochenen Textes. Sehr selten konnten die genannten Unterlagen einer Aufführung nebeneinander benutzt werden. Bildmaterial lieferten nur die Wiener Aufführung, Albrecht und Agnes in Vohburg,[1] die Münchner Aufführung 1852. Schluß der Turnierszene und je ein Kostümbild von Agnes und Albrecht[2] und die Bochumer Aufführung, drei Szenenphotos und sechs Entwürfe, und die Kaiserslauterner Aufführung, zwei Szenenphotos.[3] Nur für die Mannheimer und Kasseler Aufführungen konnten Regie-, Inspektion-, Soufflier- und Rollenbücher nebeneinander benutzt werden. In den Archiven von Wien und Berlin fanden sich alle Unterlagen, außer den Rollenbüchern. München und Weimar 1852 sind nur durch die Soufflierbücher erhalten. In Düsseldorf fanden sich nur einige Rollenhefte und die Noten zur Bühnenmusik. Andere Aufführungen waren nur durch ein Regie- oder ein Soufflier- oder ein Inspektionsbuch zugänglich. Die Gründe für die Verschiedenartigkeit der Überlieferung mögen hauptsächlich darin zu suchen sein, daß sich das Material nach den Aufführungen nicht lückenlos wieder sammeln läßt, aber auch darin, daß sich der Gebrauch des Regiebuches nicht ganz durchgesetzt hat. So arbeitete der Herzog Georg von Meiningen seine Aufführungen ganz ohne Buch,[4] ebenso tut es Saladin Schmitt noch jetzt.[5] Aber auch die Regiebücher werden verschieden gebraucht: es finden sich darunter bis zu den Vortragszeichen ausgearbeitete, und solche die nur den gestrichenen Text enthalten. In vielen Fällen war auch die Ausarbeitung der ersten Akte sorgfältiger zu Buch gebracht, als die der Schlußakte. Die Soufflierbücher enthalten nur Striche,

vereinzelt auch Vortragszeichen. In den Inspektionsbüchern finden sich — neben den Textstrichen — nur die Anweisungen des Regisseurs, die die gesamte Theatermaschinerie betreffen, ins Technische übersetzt. Die Rollenbücher sind zwar durchweg »eingestrichen« aber die Gewohnheiten der Darsteller wechseln; Vortragszeichen, Requisiten-, Kostüm- und Spielanweisungen werden von dem einen ganz notiert, vom anderen mit Auswahl aufgeschrieben und in den meisten Fällen ganz weggelassen.

Demnach bleibt als einzige Vergleichsmöglichkeit der Aufführungen die Textbearbeitungen. Die Striche der einzelnen Aufführungen liegen in denen ebenfalls nicht einwandfrei. Sehr häufig weichen die Streichungen in den verschiedenen Büchern derselben Aufführungen voneinander ab. Auch in einem Buch finden sich an derselben Stelle abweichende Streichungen, ohne daß immer ihre Gültigkeit entschieden oder der Zeitpunkt ihres Entstehens bestimmt werden könnte. Die Gründe für diese kollidierenden Bearbeitungsweisen lassen sich leichter allgemein aufzählen, als an den zweifelhaften Stellen voneinander trennen. So wird die Probenarbeit das nachträgliche »Öffnen« oder »Schließen« einer Stelle oder die Änderung des Strichs öfter erfordern. Auch wird eine lange, »stehende« Inszenierung, wie die in Wien oder in Dresden, nicht immer bei denselben Strichen bleiben. Am häufigsten finden sich diese Merkmale der Überarbeitung in Büchern, die nach der Erstaufführung bei einer Auffrischung nochmals benutzt wurden. So in Weimar 1902 und 1906, in Hamburg 1906 und 1914 und in Mannheim 1906 und 1920. Die Dresdener Einstudierung zog, wie aus den Eintragungen in das Inspektionsbuch hervorgeht, für die Titelrolle einigemale Gäste heran. Auch das kann Grund für die Änderung der Bearbeitung sein. In einem Fall wird die Verschiedenheit der Striche auch begründet; in München 1924 alternierten die Darstellerinnen Holtz und Neuhoff in der Rolle der Agnes, und im Soufflierbuch sind die Striche für beide Schauspielerinnen ausdrücklich gekennzeichnet. Wir werden an den entprechenden Stellen noch mit diesen Fragen zu tun haben. Zu beachten bleibt, daß mit der Zahl der verglichenen Aufführungsbücher die kritische Sicherheit unserer Feststellungen wächst.

Der Zwang, unsere Untersuchung ferner hauptsächlich auf die Textbearbeitung zu stützen, geht also vom vorliegenden Material aus. Er hat zur Folge eine Umkehrung unserer Arbeitsweise.

Wir konnten bisher an den verschiedensten Fronten theatralischer Tätigkeit Züge sammeln zur Charakterisierung des Theaterstückes »Agnes Bernauer«. Jetzt soll an einem kleinen Gebiet, der bühnenmäßigen Einrichtung des Textes, untersucht werden, ob und wie sich dieser Charakter bemerkbar macht, welche Kräfte mit- und gegeneinander wirken bei der Festlegung der Striche.

Rolle und Bühnenapparat

1. Aktschlüsse Hebbels und Varianten

Von den fünf Aktschlüssen des Stückes ist der Titelrolle in der Schlußredaktion des Textes nur einer vorbehalten: Agnes, Albrecht und Caspar bilden in der letzten Szene des zweiten Aktes, II, 10, die Schlußgruppe; das letzte Wort und die letzte, beherrschende Geste fallen allerdings auch hier einer anderen Person, Caspar, zu. Diese Anordnung entnimmt der Druck von 1855 der Handschrift. Dennoch konnte die Textkritik auch für diese Stelle Veränderungen nachweisen. Unter der Chiffre A verarbeitet Werner Textbruchstücke, die sich »auf einem Quartdoppelblatt und einem Quartblatt gelblichen Papiers« unter der Überschrift »Zur Agnes Bernauer A Änderungen und Aktschlüsse« fanden.[6] Die Variante für das Ende von Akt II schließt an den Schlußsatz Caspars noch einmal Rede und Gegenrede zwischen Albrecht und Caspar an. Albrecht darf dem zweifelnden Caspar auseinandersetzen, daß er das Einverständnis seines Vaters bestimmt erhofft und ausführen, wie er dieses Einverständnis mit Hilfe von Agnes herbeiführen will. Das Schlußwort erhält hier der junge Herzog: »Kommt, kommt! Darauf wollen wir gleich einen Becher leeren, denn heute werdet Ihr mich nicht wieder los und da wir erst so spät zum Segen gelangen können, müssen wir die Hochzeit mit dem Schmaus anfangen! (Er reicht Agnes den Arm. Ab«.[7]) Somit bleibt Agnes wohl in der Schlußgruppe, aber ihre Stellung wird noch passiver, da der Redewechsel Caspar — Albrecht — Caspar aus der Endfassung in dieser Variante zu einer Szene zwischen Caspar und Albrecht nach den letzten Worten von Agnes ausgedehnt wird. Werner merkt an, daß Hebbel diese Änderung für Aufführungszwecke ge-

troffen habe,[8] indessen nahm keine Aufführung, außer der Münchener 1852, in deren Text allein diese Variante zum Teil überging, Notiz von ihr.

Die Schlüsse des dritten und fünften Aktes werden von Szenen ohne Agnes gebildet. Das Schlußwort des Stückes hat Ernst; junger und alter Herzog teilen sich in die Schlußgruppe ebenso wie am Ende des dritten Aktes, nur fällt dort das letzte Wort an Albrecht. An diesen Anordnungen ändern die Varianten dieser Textstellen nichts. Obwohl in den letzten Szenen der übrigen beiden Akte, eins und vier, das Ensemble mit Agnes gebildet wird, hat diese Figur nicht das Schlußwort, sogar ihr Abgang liegt zeitlich soweit vor Fallen des Vorhangs, daß sie nicht an den Schlußgruppen teilnimmt. In I, 18 wird Agnes von ihrem besorgten Vater weggeführt und erst nach einer kurzen Szene zwischen Albrecht und Frauenhofen und einer stummen Szene, deren Hauptfiguren Albrecht, der Bürgermeister und dessen Base sind, ist der Akt zu Ende. Auch hier stimmen Handschrift und letzter Druck überein, während die Abänderung für die Bühne (A) wiederum das ursprüngliche Arrangement erweitert. Der Dialog Frauenhofen-Albrecht wird ausgebaut. Albrecht läßt nicht so rasch von seinem Vorhaben, Agnes zu folgen, ab. Er will schon bleiben, die stumme Szene beginnt: der Bürgermeister tritt ihm mit seiner Base entgegen, da ändert er seinen Entschluß und stürzt ab.[9] Diese Variante fand nur stark verkürzt Eingang in die Aufführungstexte.

Die zwölfte Szene des vierten Aktes wird anders geschlossen. Hier schiebt sich nicht zwischen das letzte Wort der Agnes und das Fallen des Vorhangs ein neuer Auftritt wie in I, 18 und II, 10. Hier werden für jede bedeutende Person der Szene Schlußwort und Schlußgruppe vorbehalten, sodaß diese einander folgen. Das Ensemble kommt nicht noch einmal im Schlußdialog zusammen, sondern es wird aufgelöst: die Worte jeder abgehenden Figur haben ihre besondere Richtung. Die Kämpfe der Exekutivtruppe Ernsts mit Theobald und den Burgknechten beendet Agnes. Sie rettet Theobald durch ihre freiwillige Kapitulation: »Schont ihn! Er denkt an meinen alten Vater! Ich folge Euch! Aber vergeßt nicht, es ist Herzog Albrechts

Gemahlin, die Ihr in seinem eigenen Schlosse überfallt!« Pappenheims Eifer — »(will wieder auf Theobald eindringen) — Der Bursche hat mich« — wird aber erst durch Preisings bestimmten Befehl gedämpft. Bis zu diesem Befehl war Preising stumme Figur in der Szene. Mit Pappenheims Replik »(indem er sein Schwert einsteckt). Warum auch nicht! Ich soll sie nur fangen!« ist die letzte Phase der Verhaftungshandlungen zu Ende. Nun beginnen die Schlüsse. Zuerst wird Agnes von der Bühne entfernt. Ihr folgen die Häscher; damit ist die erste Schlußgruppe gebildet. Agnes hofft auf ihr Recht: »Dies kann das Ende nicht sein!« Sie denkt an ihren Vater: »Theobald, kehrt noch nicht nach Augsburg zurück!« Das Vertrauen auf die Gerechtigkeit Ernsts muß ihr jede Nachricht an den Vater über das, was ihr eben zugestoßen ist, als verfrüht erscheinen lassen. Ein Schlußwort schon darum, weil in diesen zwei Sätzen zusammengedrängt dem Betrachter noch einmal die ganze Agnes gezeigt wird: ihr Vertrauen auf Recht und damit ihr reines Gewissen, ihr Gefühl für den Vater und für Theobald, ihr Stolz, der nicht Dünkel ist. Mit dem Bewußtsein, daß ihr Recht werden muß, läßt der Dichter Agnes die Situation für sich lösen. Theobald wird aus den Geschehnissen seiner Lage und seinem Charakter gemäß hinausgeführt. Er löst sich von der Agnes-Gruppe: »will gleichfalls folgen, schlägt sich dann aber vor die Stirn).« Sein Auskunftsmittel heißt Albrecht: »Nein! Nach Ingolstadt! zu ihm! Das erste Pferd, das ich unterwegs treffe, ist mein! (Stürzt fort)«. So knüpft er zwar an die letzten Worte der Verhafteten an, aber er deutet sie für sich. Sein Mißverständnis ist doppelt ergiebig: es schafft den Kontrast Agnes — Theobald und fügt sich in die Psychologie des Badergesellen: Agnes vertraut, Theobald, durch die außerordentlichen Geschehnisse aus seinem Gleise gehoben, rebelliert; er ordnet sich neben Albrecht, seinen Nebenbuhler und gibt damit das Motiv für die Handlungen Albrechts im fünften Akt. Dabei laufen die Taten dieser Figur in der letzten Szene, gesteigert im letzten Wort, folgerichtig aus. Theobald spricht, neben allen Funktionen, die Hebbel ihm dabei gab, sein eigenes Schlußwort. Den letzten Ton in diesem Schlußakkord gibt Preising; er

hofft nicht nur, er deutet sogar an, daß er eine legale Lösung der Situation weiß. Sein: »Gott gebe, daß sie jetzt auf mich höre! Noch kann ich sie vom Tode retten, und ich will's.« kündigt genau so nächste Geschehnisse an, wie die Schlußworte von Agnes und Theobald. Ihm ist am wenigsten anzumerken, welchen Inhalts seine Pläne sind. Der Betrachter hat die Unterzeichnung des Todesurteils durch den alten Herzog mitangesehen; er hat dabei erfahren, daß es staatsmännische Mittel, Agnes zu retten nicht mehr gibt. Jetzt verspricht ein Staatsmann, treuer Diener seines Herrn, dennoch Rettung mit Worten, die sein Mitleid und seine Hilfsbereitschaft zeigen, die aber auch keinen Zweifel läßt, daß der Sprecher nicht in einem Moment der Ergriffenheit Unmögliches verspricht, sondern, daß er weiß, was er sagt und sein Versprechen vor seinem Herrn verantworten kann. In diesen drei Schlußworten sind die Geschehnisse der nächsten Auftritte im Keim enthalten, Vergangenes klingt an, und sie entstehen dennoch aus dem Augenblick, in dem sie gesprochen werden. Auch in dieser Textstelle stimmen Handschrift und letzter Druck überein. Wieder ändert der Nachtrag für Aufführungszwecke stark ab. Der Schluß für Agnes, Rede und Gruppe, ist dem Wortlaut nach unverändert. Dadurch aber, daß ihm der Abgang Preisings, ebenfalls unverändert, folgt, geschieht dennoch ein Eingriff in den Sinn dieser Reden. In der alten Anordnung war ein Zug aus der Psychologie Theobalds doppelt verwendet: seine Rede konnte an die letzten Worte der Agnes durch ein Mißverständnis anknüpfen; dieses Mißverständnis diente der Dialogtechnik dadurch, daß es die beiden Schlußreden kontrastierte, und der Charakterisiertechnik, indem es den Handlungen Theobalds in dem gegebenen Augenblick einen passenden Zug anfügte. Mit der Beseitigung dieser Verknüpfung geht auch der Kontrast zwischen den Schlußreden Agnes und Theobalds verloren. Durch die Zusammenordnung Agnes — Preising verlieren diese Schlußworte an Eindeutigkeit, sie werden affektbeladener und ordnen sich enger an die Verhaftungsszene an. Auch darum, weil jetzt Theobald ein regelrechter Schlußmonolog in den Mund gelegt wird. Alles was damit verloren geht, der Akkord der drei Schlußworte, das In-

den-Geschehnissen, in der Figur-, Im-Bilde-Bleiben, das gleichzeitige Hinausweisen dieser Reden auf den fünften Akt, wird ersetzt durch eine Überbetonung der Figur Theobalds. Er spricht jetzt einen »überklaren« echt Hebbelschen Monolog. All das, was in der früheren Anordnung aus der Komposition interpretierbar war, das muß Theobald jetzt reden. Der Monologcharakter der Schlußrede Theobalds, die Vermittlung dessen, was sich der Betrachter früher direkt entnehmen konnte, damit das Aus-dem-Bild-Treten einer Figur, machen zusammen diese Überbetonung aus. Zuerst analysiert Theobald die Lage: »(allein). Mein Gott, mein Gott, so bin ich dazu gekommen? Und soll nun in müßiger Verzweiflung jammernd und händeringend dabei stehen, ohne etwas zu thun und zu wagen, als wär's nicht die Gewaltthat der Menschen, die ihr den Tod droht, sondern eine tückische Krankheit, die nur der wieder vertreiben kann, der sie geschickt hat?« Dann erst wird der Redende wieder in das Bild versetzt: »Nein, nein, nimmermehr! Gleich nach Ingolstadt, zu ihm! Zu ihm! Ja, ja! Nur er kann noch helfen! Fort! Das erste Pferd, das ich unterwegs treffe, ist mein und muß ich einen Mord darum begehen! (stürzt fort)«. Auch diese Variante wird von den Bühnen nicht unbedingt angenommen. Es war an ihr zu beobachten, daß der Dichter nicht nur Wortlaut oder Arrangement änderte, wir sahen auch, daß ihm stilistisch verschiedene Mittel des Abschließens zur Verfügung standen. Der Schluß der Handschrift und des letzten Druckes blieb mit allen seinen technischen Aufgaben, wie Kontrastierung der Figuren, Zeichnung ihrer Lage, Hinweis auf das Kommende, innerhalb der theatralischen Illusion: die Worte und Handlungen blieben auch da, wo Wort und Handlung dasselbe ist, bildgerecht, innerhalb der Augenblickspsychologie der Figur. Der Schluß aus A aber änderte diese Technik: eine Figur, Theobald, agierte nicht nur, sondern sie trat als Betrachter ihrer eigenen Aktionen und der anderen aus dem Bild. Wir beobachten hier nebeneinander Illusionstechnik und die Technik der Ironisierung der Illusion. Bei der Betrachtung dessen, was das Theater von dem Gegebenen annahm, wegnahm oder von sich aus dazutat, wird darauf zu achten sein, in welchem Interesse die Änderungen

geschehen. Dienten sie dem Arrangement, der Herausstellung der Rollen, oder änderten sie stilistisch nach ihrem Bedarf?

2. Akt- und Bildschluß

Alle Aktschlüsse, die wir eben betrachtet haben, sind ihrem Charakter nach auch Bildschlüsse. Wir hätten die Unterscheidung zwischen Akt- und Bildschluß nicht zu machen brauchen, wenn es von der Agnes Bernauer nicht Inszenierungen gäbe, für die diese Unterscheidung noch von Gewicht ist. Julius Petersen gibt im zweiten Kapitel seines Buches »Schiller und die Bühne«[10] eine Geschichte der Vorhangsmaschinerie für das Theater nach Gottsched. Unsere Frage, die Unterscheidung von Akt- und Bildschluß, berühren die folgenden Sätze: »Der Zwischenvorhang, der die Verwandlungen innerhalb des Aktes verdeckt, ist erst eine Einrichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Und zwar wurde er um dessen Mitte von Norddeutschland her eingeführt. Während Hebbel in Wien noch 1863 über die offenen Verwandlungen klagt, treten wenige Jahre danach bereits Freytag, Laube und Dingelstedt als die heftigsten Gegner der Neuerung auf. Daß der Zusammenhang des Aktes zerstückelt werde, hielten sie für einen größeren Schaden als die kleine Illusionsstörung. Hierzu findet sich außer den Quellennachweisen noch angemerkt: »Die offene Verwandlung findet sich noch weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein vorgeschrieben, z. B. in Gutzkows Dramen.«[11] Der Zwischen*akts*vorhang dagegen, um diesen Nachweis u. a. ist Petersen vorher bemüht, hat sich um diese Zeit ausnahmslos durchgesetzt. Es läßt sich an den Unterlagen zu den Inszenierungen der Agnes Bernauer gut beobachten, wie lange sich der Brauch der offenen Verwandlung innerhalb des Aktes an einem Stück hielt, dessen Verfasser ein Anhänger der geschlossenen Verwandlung war, und in dessen Aufbau sich diese Ansicht des Verfassers auch äußert.

Wir werden später darauf eingehen können, wie Hebbel neben der Einteilung und dem Aufbau des Stückes nach Akten auch die Einteitung und den Aufbau nach Bildern pflegt. Die Aufführungen von München bis Leipzig von 1852

bis 1881 lassen dieses zweite Bestreben von Hebbel ganz unberücksichtigt. Das ist nicht verwunderlich, wenn wir uns an die Feststellungen des ersten Teils erinnern. Dingelstedt, Gegner der Neuerung, inszenierte die Uraufführung. Weimar und Stuttgart erhielten Texte, die nicht nur im Wortlaut der Münchner Aufführung folgten; auch die Bühnenanweisungen von München bis auf die Anmerkungen für den Vorhang sind in ihnen enthalten. Die Bühne und das Personal der Wiener Aufführung waren kaum von Laube abgegeben; außerdem muß Dingelstedt, mindestens aber die Münchner Einrichtung des Textes, auf diese Einstudierung der »Agnes Bernauer« Einfluß gehabt haben. Förster schließlich arbeitete unter Laube und Dingelstedt, bevor er als Theaterleiter nach Leipzig kam.

Es gehörte zu den Aufgaben des Souffleurs, die Zeichen für die Bedienung des Vorhangs zu geben.[12] Das geschah durch Herauslegen eines Stabes. Gleichgültig, auf welche Art die Verständigung vollzogen wurde, in den Soufflierbüchern finden sich immer Notizen für die Bedienung dieser Zeichen: ein Hinweis kurz vor Schluß der Szene und das endgültige Signal beim Stichwort des Akt- oder Bildschlusses. Die entsprechenden Notizen im Münchner Regiebuch unterscheiden die Art des Abschlusses streng durch ihr Aussehen. Beim Bildschluß wird immer als erstes Zeichen »Vo« und als endgültiges Zeichen »Voo« angemerkt.[13] Beim Aktschluß notiert der Souffleur in der Regel zum ersten Mal »O« und als gültiges Signal »OO«. Immer finden sich am Aktschluß, und nur dort Zeitnotizen, z. B. nach dem ersten Akt: »30 M/ZA 5 M«.[14] Es finden sich nicht immer genügend ausführliche Anweisungen für das Fallen des Vorhangs im Text, also in der Handschrift des Copisten. Dort, wo die Siegel des Souffleurs nicht deutlich genug sind, ist eine besondere Anweisung von anderer Hand mit Bleistift nachgetragen. Die Schlußzeichen des Souffleurs sind alle gleichfalls mit Bleistift nachträglich notiert. Eine allgemeine Vorhangsanweisung für den Schluß des ersten Aktes steht im Text: »(er stürzt ab, während unter den ersten Klängen der beginnenden Tanzmusik der Vorhang fällt)«; die genauere Anweisung ist mit Bleistift nachgetragen: »langsam fallen wie Richter abgeht«.[15] Die Anwei-

sung für den Schluß des zweiten Aktes im Text:» Gruppe. Vorhang fällt.« blieb unergänzt. Die Abschrift sieht für den Schluß des dritten Aktes keine Vorhangsanweisung vor, dafür ist im Münchner Soufflierbuch mit Bleistift angemerkt: »schnell fallen«. Die Anweisung der Copie am Schluß des 4. Aktes: Theobald »stürzt fort, Vorhang fällt« blieb wieder unergänzt. Für den Schluß des Stückes finden sich außer den Souffleursiegeln keine Vorhangsanweisungen, weder im Text noch nachträglich vermerkt. — Von diesen Anweisungen wurden alle für Weimar und Stuttgart mitkopiert, soweit sie der Abschreiber des Münchner Soufflierbuchs schon in seinen Text aufgenommen hatte. Auch der Bleistiftnachtrag »schnell fallen« aus dem Münchner Buch wurde in die Abschriften aufgenommen. Wieder unterscheiden die Bleistiftanmerkungen der Souffleure sowohl in Weimar als auch in Stuttgart konsequent Bildschlüsse innerhalb der Akte und Aktschlüsse. Nur andere Siegel werden verwendet; der Weimarer Souffleur bezeichnet eine Verwandlung innerhalb des Aktes mit »Verw«, der Stuttgarter Souffleur benutzt hier dieselben Zeichen wie München. Den Aktschluß notierte man in Weimar mit »Stab!« als ersten und mit »Actus« als zweites Zeichen. In Stuttgart verwendet man »Act 0« und »Act 00«. Alle drei Bühnen scheinen also mit dem Gebrauch des Zwischenaktvorhangs und mit der offenen Verwandlung innerhalb der Akte noch nicht gebrochen zu haben. Das hat sich 1868 in Wien und 1881 in Leipzig noch nicht geändert. Zwar sind die Notizen des Wiener Regiebuchs nicht so streng geordnet, wie die der Bücher in München, Weimar und Stuttgart. Für Leipzig lag nur das Regiebuch vor. Es gibt aber auch hier Kennzeichen dafür, wie man es mit dem Gebrauch des Vorhangs hielt. So finden sich auch in Wien nur an Aktschlüssen Anweisungen für den Vorhang und nur an diesen werden die Darsteller in Gruppen geordnet. Bei Bildschlüssen innerhalb der Akte zeigen die Anweisungen deutlich, daß die Bühne von Darstellern geräumt wurde. So geht Bernauer nach dem Monolog in I, 12 rechts ab.[16] Nach dem »Alle ab« des Textes am Schluß von I, 14 findet sich in Dirigier- und Regiebuch »M«, d. h. Mitte, notiert. Am Schluß von Akt I muß nach der Wiener Version Albrecht zwar von der Szene stürzen, »stürzt ab« heißt

die Regieanmerkung, die Bühne wird aber nicht geräumt. »Tanzmusik fällt ein / Vorhang fällt« geben die beiden nächsten Notizen an; danach muß der Vorhang über dem Bild der weitertanzenden Versammlung gefallen sein. Genau so unterscheiden sich die Arrangements der übrigen Bild- und Aktschlüsse. Es ist in diesem Fall nicht so sehr die Frage, ob in Wien nur der Zwischenaktsvorhang gebräuchlich war, oder ob jede Verwandlung durch einen Vorhang gedeckt war. Selbst wenn sich in Wien diese technische Neuerung durchgesetzt hätte, ist doch erwiesen, daß die Regie Akt- und Bildschlüsse verschieden betonte. Und nur darauf kommt es eigentlich an. Auch im Leipziger Regiebuch finden sich nur an den Aktschlüssen Notizen für den Gebrauch des Vorhangs.[17]

Die Bücher zu der Berliner Inszenierung der Agnes Bernauer zeigen einmal sehr klar, wie Altes und Neues in einem Betrieb zusammenstoßen kann, wie verschieden erzogen die Mitarbeiter einer Bühne sein können. Es läßt sich einwandfrei nachweisen, daß in dieser Einstudierung der Verwandlungsvorhang gebraucht wurde und mit ihm eine Umakzentuierung der Bestandteile des Stückes stattgefunden hat. Das geht erstens daraus hervor, daß im zweiten Dirigierbuch auf der Innenseite der Buchdecke eine Übersicht über die Bilderfolge handschriftlich nachgetragen ist; dabei ist die Zusammengehörigkeit der Bilder nach Akten allerdings noch markiert; es folgen untereinander: »Baderstube / Herberge / Saal / — / Herberge / Baderstube / — / Bayern / Fohburg (sic) / Tournier / — / Bayern / Burghof / — / Kerker / Schlachtfeld«. Diese Aufstellung wurde redigiert auch in der Bühnenbearbeitung der Agnes Bernauer bei Reclam abgedruckt. Außerdem finden sich aber in den Büchern zum ersten Male Anweisungen für den Vorhang bei Verwandlungen innerhalb der Akte. So vor I, 15, »Großer Saal im Tanzhause der Stadt«: »Vorhang m. Tanzmusik . . auf«, vor II, 13, »Regensburg«: Vorhang mit Trompetenmarsch . . auf«, und nach IV, 4, »München«: »Tamtam neu oben bis Vorhang zu«.[18] Die Notizen zeigen auch, daß die Möglichkeiten, Gruppenbilder am Anfang und am Schluß des Bildes — nicht nur des Aktes — zu geben, in dieser Inszenierung mehr ausgenutzt werden: Bürgermeister und

Nothhafft befinden sich zu Beginn von I, 15 »in Szene«[19] Sie treten nicht erst auf, wie es Hebbel vorschreibt und wie es die früheren Inszenierungen anordneten. Dieses »in Szene« oder abgekürzt »I. S.« findet sich hier ohne Unterschied bei Bild- und Aktanfängen angemerkt: zu Beginn von II, 3: »Theobald im Vorraum«, IV, 5: »Törring, Nothhafft I. S.«. An die Stelle von fünf stark betonten Aktschlüssen sind in dieser Inszenierung demnach zwölf gleichberechtigte Bildschlüsse getreten, von denen nur einer — Schluß der Turnierszene — durch die große Pause noch einmal besonders betont wird. Trotzdem werden die beiden Soufflierbücher ganz nach alter Art geführt. Das erste Soufflierbuch enthält eine Übersicht über die Spieldauer der Akte. Beide Soufflierbücher unterscheiden in ihren Notizen ganz streng Akt- und Bildschluß; erstes und letztes Zeichen bei Verwandlungen innerhalb des Aktes werden mit »I. Verwandl.« und »II. Verwandl.« angemerkt, dagegen schreiben die Souffleure bei Aktschlüssen immer »Act I.« und »Act II.«. Es ist denkbar, daß damit nur eine alte Gewohnheit beibehalten wurde, es kann auch in Berlin für Akt- und Bildschluß verschiedene Vorhänge gegeben haben; beide Fälle sind aber Beispiele dafür, wie sich an einer Bühne Bräuche verschiedener Bühnen sammeln und zu einem neuen Inszenierungsbrauch zusammensetzen.

Die Aufteilung der Aufführungen nach Bildern wird in den späteren Inszenierungen beibehalten; nicht nur dort, wo als Text die Reclamsche Bühnenbearbeitung benutzt wurde, sondern auch in den Büchern der Aufführung von München 1924 findet sich ein »Wandlungsvorhang« ausdrücklich vorgeschrieben und auf den Programmen ist häufig der Titel entsprechend ergänzt, z. B. in Weimar 1928: »Agnes Bernauer / Ein deutsches Trauerspiel in fünf Akten (12 Bildern) von Friedrich Hebbel«. —

Auch dieser Exkurs liefert einen Zug zum Charakter des Theaterstücks »Agnes Bernauer«. Trotzdem Hebbel als Gegner der offenen Verwandlung sein Stück schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch nach Bildern gliederte, wird durch die Aufführungen die Theatertechnik in Hebbels Sinn nicht beeinflußt. Im Gegenteil, jede Aufführung ordnet das Stück in die gerade herrschenden Bühnenbräuche ein. Und

dadurch entstehen — über die Betriebe — Zusammenhänge zwischen Inszenierungen, für die irgendwelche direkten Beziehungen nicht nachgewiesen werden konnten.

3. Bildschlüsse innerhalb der Akte

Hebbels eigene Anweisungen unterscheiden Bild- und Aktschlüsse nicht nur erst im letzten Druck, sondern auch schon in der erhaltenen Handschrift. Die Münchner Aufführung, die ja vor jeder Drucklegung stattfand, kann also den Text hierin nicht beeinflußt haben.[20] Der Dichter sorgt selbst dafür, daß die Bühne vor jeder Verwandlung innerhalb eines Aktes geräumt wird. Kaspar nach seinem Monolog, die drei Freunde Albrechts am Schluß der ersten Herbergsszene, Albrecht, Wernberg und Frauenhoven nach der zweiten Herbergsszene, Preising und Ernst nach der ersten Beratung, Agnes und Albrecht am Ende der Vohburgszene, Herzog und Kanzler nach der zweiten Beratung, Agnes, Preising und die Häscher nach der Kerkerszene, allen ist vorgeschrieben abzugehen, gleichgültig, ob diese Abgänge in den vorhergehenden Reden motiviert wurden oder nicht. Ganz unmotiviert muß z. B. Kaspar nach seinem Monolog die Bühne verlassen, ebenso Agnes und Albrecht nach ihrer Unterredung in Vohburg. So konsequent wie die Abgänge vor diesen Verwandlungen sind die Auftritte nach ihnen nicht behandelt. In den meisten Fällen wird die leere Bühne von den Handelnden erst betreten. So in der ersten Herbergsszene, zu Beginn des Festes in Augsburg, in der zweiten Baderstubenszene und in der Vohburgszene. Dagegen sind die Szenen in Regensburg, in Straubing und auf dem Schlachtfeld schon vor Beginn mit Darstellern besetzt. Wenigstens deuten Anweisungen am Kopf dieser Szenen darauf hin, daß der Dichter sich den Anfang so dachte: vor III, 13 »Die Zuschauer sind auf ihren Tribünen schon versammelt«[21] vor IV, 5 »Törring, Frauenhoven und Nothhafft von Wernberg, Alle gerüstet, an einem steinernen Tisch, auf dem Wein steht.«[22] vor V, 4 »Herzog Ernst mit seinen Rittern und Reisigen, die man ziehen und sich ausbreiten sieht.«[23] Auch diese Vorschriften sind schon in der Handschrift enthalten. Hebbel richtete sich also nach den be-

stehenden Verhältnissen nicht konsequent. Es ist auffallend, Anweisungen wie die vor der Turnierszene nicht öfter zu treffen bei einem Dichter, den die offenen Verwandlungen störten.[24]

Von den Szenenschlüssen innerhalb der Akte fällt ebenfalls nur ein geringer Teil an die Hauptrolle. Ganz ausgeschlossen von unserer Betrachtung sind die Herbergsszenen und die Beratungsszenen zwischen Ernst und Preising. Der Schluß des ersten Bildes wird Agnes dadurch genommen, daß ihrem Abgang mit Knippeldollinger noch eine Szene Caspar—Theobald und die Monologszene Caspars folgen. A, der Nachtrag für Aufführungszwecke, hat an dieser Anordnung nichts geändert. Nur in der Handschrift ist der Monolog Caspars nachträglich erweitert: S. 148 Z. 1—8 Das — daheim! ist in H am Rand zugesetzt.[25] Zwei Bilder nur, in denen die Hauptperson auftritt, schließen mit Agnes: »Vohburg« und die Kerkerszene. Auf die Unterredung Preising—Albrecht in Vohburg folgt ein kurzer Monolog Albrechts und als Beschluß des Bildes eine Aussprache zwischen jungem Herzog und Baderstochter. Die Hauptaufgaben dieser Szene fallen Agnes zu. Albrecht hat seine Hauptszene dieses Bildes schon hinter sich; die Entwicklung dieser Figur während der Unterredung mit Preising wird nicht mehr weitergetrieben; Albrecht fängt jetzt nur noch die Reden von Agnes auf, ist ein Mittel das, was Agnes auch monologisch sagen könnte, in dialogische Form zu bringen. Ganz passiv hat Albrecht zu Beginn nur die Veränderung im Kostüm der Agnes zu bemerken, eine Veränderung, die er — verliebt — nicht deutet, sondern feiert und sie so mißversteht. Aktivität der Albrechtfigur liegt nur in diesem Mißverständnis und gehört technisch zum Motor des Dialogs, denn auf »Aber was hast Du gemacht? Mein Werk wieder zerstört? Nein, wirst Du sagen, Gottes Werk wieder hergestellt! Und es ist wahr, ich hatte es nur verdorben, wie der Knabe die Lilie, die er mit Nelkenblättern bestreut; Du thatest wohl, den bunten Überfluß abzuschütteln.« kann Agnes den wahren Grund der Veränderung nun sagen: »Ich habe Alles gehört, Alles! Ich mußte!« Diese Replik gewinnt sogar an Wirkung, denn ihr besorgter Ton bildet einen Kontrast zu der Sorglosigkeit Albrechts. Dieser er-

widert, mit einem erneuten Treuebekenntnis, verkleinert erneut die Schwierigkeiten, die von Ernst drohen und sichert Agnes Schutz zu während seiner Abwesenheit. Er hat nun die Besorgnis Agnesens mißverstanden und wiederum gibt ein Mißverständnis der Partnerrolle die Gelegenheit zum Reden.

Ich halte das, was Agnes nun zu sagen hat für den Kern der Szene. Ihre Stellungnahme zu dem Gehörten wird erwartet und sie liefert sie jetzt; sie ist neu für den Augenblick des Dramas und für den Charakter der Figur. Auch Agnes tritt hier, wie Theobald am Ende der Verhaftungsszene, aus dem Bild heraus. Ihre Antwort ist überklar; sie ist nicht Reaktion auf ein Geschehnis, sondern letztgültige Analyse der Lage und ihres Zustandes. Sie überläßt es nicht dem Betrachter, ihre Position zu bestimmen; sie bestimmt sie selbst, indem sie ihre Gefühle aussagt: »Es ist nicht Furcht, was mich bewegt!« Sie übersieht selbst die Etappen ihrer Entwicklung: »Den Schwindel hab ich überwunden!« Sie vergleicht selbst verschiedene Stationen ihres Lebens: »Wie fürchterlich war's mir früher schon immer, wenn sich Freunde und Brüder meinetwegen entzweiten« ... »Und was war das gegen dies!« In diesem letzten Satz drückt sie ihre eigentliche Sorge aus, nämlich daß das Opfer, das sie vorher selbst anbietet, schon vergeblich sein kann, daß sie den Dingen keine andere Wendung mehr geben kann mit dem Entschluß, lieber weiter falsch angesehen zu werden, als mit dem Bekanntwerden ihres legitimen Verhältnisses zu Albrecht einen Bruch zwischen Vater und Sohn zu verursachen. In dieser Rede denkt die Sprecherin das Stück schon fast zu Ende. Erst das Schlußwort Albrechts führt wieder zu den nächsten Geschehnissen zurück, zu der Botschaft Preisings und zu dem bevorstehenden Turnier. Mit seiner Zuversicht geht die Szene aus. in der sich auf Agnes das Hauptinteresse konzentriert, weil der Ablauf es so fordert und weil diese Forderung vom Dichter unterstützt wird durch äußere Mittel, wie die Anweisung für das Kostüm der Agnes, aber auch durch verborgenere, wie die Anordnung des Dialogs. Auch an diesem Schluß hat Hebbel nur in A geändert. Dort[26] wird an das Schlußwort von Albrecht der Handschrift ein kurzer Dialog angeführt. Zur

Weiterführung benutzt der Dichter in dieser Anfügung die kriegerische Begeisterung, die er in der Vorfreude auf das Turnier zeigt. Agnes wird noch einmal ganz stark in den dramatischen Augenblick hineingerissen; die Figur, die eben noch Worte sagen mußte, die über den Geschehnissen standen, die aus der Rolle fiel, kehrt wieder in die Rolle zurück. Agnes bewundert Albrecht; »(Sie fliegt ihm an den Hals.) Du gefällst mir! (zurücktretend und ihn betrachtend) Ja, ja, Du gefällst mir!« Aber vor diesen Worten muß die Sprecherin zwischen der vergangenen Replik und dieser neuen vermitteln; Agnes erklärt jetzt selbst ihre Betrachtungen von vorhin für Affekt: »Mein Albrecht, mein Ritter, ich fange selbst zu zittern an, aber« ... dann erst bricht sie in Bewunderung aus. Wieder hat Ablrecht das Schlußwort. Seine letzten Worte in der ersten und in der endgültigen Fassung stehen den folgenden Ereignissen näher. Die Zuversichtlichkeit und die Vorfreude, die sich in ihnen ausdrückt, bilden mit den Geschehnissen der nächsten Szene einen Kontrast. Das was Albrecht in der anderen Lesart zu sagen hat, wird aus der Folge der Geschehnisse herausgehoben. Es knüpft eher an die allgemeinen Rechts- und Staatsideen, die der junge Herzog hat, an, ist eher »großer« wie »kleiner« Schluß. Die Tendenz der wenigen Worte in der ersten Schlußrede zielte schon darauf hin: »Auch ein Fürstensohn darf sagen: Ich will die nicht! und wenigstens: ich will noch nicht!« Das erinnert den Betrachter schon flüchtig an Albrechts Worte in der ersten Unterredung mit seinen Freunden, nach dem Fest. (Werner I, 3 S. 162) und knüpft vor allem an den eben vergangenen Auftritt Preising—Albrecht an. Diese Tendenz wird in der Variante verstärkt, denn sie, nicht mehr das Turnier, ist jetzt Thema des Schlußworts: »Verrückt nennen sie mich! Verrückt! Ha, ha! Die Welt ist verrückt, und ich bin der Erste, der wieder zur Besinnung kam! (führt sie ab)«. Damit ist Albrecht, im Gegensatz zur letzten Fassung, aus dem Geschehniskreis im Drama in den Gedankenkreis über dem Drama einbezogen. In beiden Lesarten findet sich keine Anmerkung, die andeutete, daß der Dichter für diesen Schluß eine besondere Gruppe vorgesehen hat. Das heißt, die Spielanweisungen ordnen nur das im Zusammenhang

der Reden Notwendige an, sie lassen keinen Raum für ein stummes Bild zwischen Ende des Dialogs und Ende der Szene. — Diese Variante fand keinen Eingang in einen Bühnentext.

Nur die Kerkerszene wird von einem Arrangement geschlossen, durch das die Titelrolle sowohl das Schlußwort erhält wie die Schlußgruppe beherrscht. Diesem Zweck ist die gesamte dritte Szene des fünften Aktes eingeräumt. Sie enthält eigentlich nur Arrangement, sie ist fast Ersatzszene für die auf der Bühne exekutierte Hinrichtung des naiven Ritterdramas »Agnes Bernauer« von Törring. Alles Entscheidende wurde in den beiden ersten Auftritten des fünften Aktes schon gesprochen. Dort wurden die Andeutungen des dreifachen Schlusses des vierten Aktes schon alle ausgebreitet und miteinander verknüpft, sogar Theobalds Schlußworte klingen zu Beginn wieder an. Der Monolog von Agnes in V, 1 gibt nämlich zuerst »verdeckte Handlung«, holt Geschehnisse nach, die sich zwischen den Akten ereignet haben müssen. Und aus Agnes Worten erfahren wir, daß gerade die Absicht Theobalds Ursache war, daß ihr eine erste Ahnung ihres Schicksals aufging: »Ingolstadt ist keine vierundzwanzig Stunden von hier, und als Theobald vorbeistürzt, und der Marschall ihn mit vorgestreckter Lanze aufhält, sagt dieser Richter mit einem Blick auf mich: laß ihn doch laufen, wohin er will, Ingolstadt ist weit! Wären keine vierundzwanzig Stunden mehr mein?« Der feste Glaube an ihr Recht ist erschüttert. Die nächste Szene bringt Steigerung bis zur Gewißheit. Aus Agnes Rechtsvertrauen und aus Preisings mitleidigen Bemühungen, mit dem Buchstaben des Rechts das Schlimmste zu verhüten, wird der Dialog in V, 2 vorwärtsgetrieben. Wieder ist das Mißverständnis das technische Mittel, Replik an Replik zu reihen, bis die Standpunkte der Redenden geklärt sind. Wir erfahren in V, 2, daß Preising Agnes zum Verzicht auf ihre Liebe bewegen wollte, um sie retten zu können, und Agnes sieht, daß sie ihrer Liebe ihr Leben opfern muß. Aber dem Dialog der dritten Szene des fünften Akts fehlt ein Motor, wie ihn die vorhergehende Szene gehabt hatte. Mit dem Eintritt des Richters und der Häscher ist alles geklärt.

Das Gesprochene dieser Szene ist eigentlich kein Dialog mehr, sondern eher eine stark an das äußerliche Arrangement gebundene Schlußrede der Agnes. Sie ist deswegen stark an Äußerliches gebunden, weil sie sich zur guten Hälfte mit der stummen Person des Richters beschäftigt. Sogar wird mit dieser stummen Person technisch das meiste der Steigerung bewirkt. Das dreimalige Schweigen des Richters gliedert die Rede der Agnes in drei Stufen: die erste versucht Emeran durch die Erinnerung an persönliche Beziehungen zu rühren; die zweite erinnert an das Recht; die dritte ist ein Apell an den gemeinsamen Glauben. Nicht nur damit wird die Steigerung erzielt, jeder neue Versuch Agnesens formuliert genauer die Bitte, die an Emeran gestellt wird: zuerst will die Sprecherin nur Mitleid: »wenn ihr ein Mensch seid, so muß sich in Eurer Brust jetzt etwas für mich regen!« dann verlangt sie Zeit zur Vorbereitung: »Bedenkt, wohin ihr mich ohne Vorbereitung schickt, laßt mir noch etwas Zeit«. Zuletzt begrenzt sie die Frist, die sie verlangt hat: »Seht mich an, wie jung ich noch bin, und gebt mir von jedem Jahr, das Ihr mir raubt, nur eine Minute zurück! Je kräftiger Emeran beschworen wird — als Mensch, als Richter, als Christ — je genauer die Bitten an ihn gestellt werden, desto wirkungsvoller wird sein Schweigen. Handlung und Rede sind also so geordnet, daß sie sich gegenseitig steigernd ineinander wirken. Erst nach diesen drei Reden der Agnes spricht Preising wieder. Von ihm erfährt Agnes und der Betrachter aufs neue, daß Menschenrechte und das geschriebene Gesetz verschiedene Dinge sind, daß der Vertreter des »positiven Rechts« nicht zuständig ist, für das »absolute Recht«. Dann folgt nocheinmal ein Hinweis, daß sich Agnes durch Verzicht auf Albrecht ihr Leben retten kann. Wieder wird der Versucher zurückgewiesen. Diese Partie und ihre Wiederholung wenige Zeilen später, sind in dieser Szene nur Mittel zur Steigerung. Sie stehen ja nicht mehr in einem Dialog, in dem um diese Dinge gerungen wird, diese Reden haben nur dialogischen Charakter dadurch, daß auch ihr Ablauf an die äußerlichsten Geschehnisse in dem Auftritt gebunden ist; Die Worte der Hauptsprecherin folgen ja den Handlungen der Häscher.

Nachdem nämlich Agnes den Kanzler zum erstenmal zurückgewiesen hat, treibt der Dichter nicht die Reden weiter, sondern die Geschehnisse: »Emeran:. (winkt einem Häscher). Ein Häscher (tritt herein und nähert sich Agnes). »An diese Handlung knüpft die folgende Rede der Agnes an: »Fort Mensch! Willst Du Deine Hand an die legen, die noch keiner, als Dein Herzog berührt? . . . (Sie schreitet zur Tür, bleibt dann aber stehen).« Und jetzt zum ersten Mal wird Albrecht erwähnt: »Albrecht, Albrecht was wirst Du empfinden!« In dieser fortgeschrittenen Phase des Auftritts und in Gedenken an Albrecht verlangt Preising zum letzten Mal den Verzicht von Agnes, und wird mit dem Hinweis auf Albrecht zum letzten Male zurückgewiesen. Eine Wiederholung von schon Geschehenem in einem sehr wirkungsvollen Augenblick — und nur um der Wirkung willen. Das letzte Wort von Agnes gilt aber nicht Albrecht, nicht den Umständen des Dramas, das letzte Wort hat wieder die dramatische Idee. Agnes nimmt ihre Rechtszuversicht mit ins Jenseits hinüber: »Bald weiß ich ob's mit Recht geschah!« Für diesen Bildschluß sieht Hebbel eine Schlußgruppe vor; den Reden folgt eine stumme Szene: »Sie schreitet durch die Häscher hindurch, Preising und Emeran Nusperger zu Kalmperg folgen.« — Diese Szene, ganz für das Theater geschrieben, wurde in den Änderungen für Aufführungszwecke nicht umgebaut. Sie erfährt aber durch die Umdichtung des Schlusses, die Hebbel mit dem ersten Druck bei Überreuter 1852 den Theaterdirektionen zur Verfügung stellte[27] eine Umgruppierung. Mit dem neuen Schluß des Stückes ist diese Szene nicht mehr die letzte eines Bildes, sondern sie wird zum Auftritt innerhalb eines Bildes, denn es werden alle Ereignisse des ungekürzten fünften Aktes am selben Ort zusammengedrängt. Nach dem Abgang der Agnes bleibt Preising im Kerker zurück, beobachtet die Vorgänge auf dem Richtplatz und gibt sie dem Betrachter in einem teichoskopischen Monolog wieder. Seine Worte folgen Agnes auf dem Gang durch die Volksmenge, der Bericht wird — auch im weiteren Verlauf — unterbrochen durch Partien, in denen die persönliche Anteilnahme des Beobachters zum Ausdruck kommen. Preising erlebt die Hinrichtung mit, zu der Albrecht mit

seinen Rittern zu spät kommt, um sie zu verhindern. Er sieht, wie der junge Herzog sein Rachewerk beginnt, indem er den Richter niederhaut, sich dann nach dem Gefängnis wendet. Er will dem Anstürmenden entgegen. Im Kerker treffen der Beauftragte Herzog Ernsts und Albrecht zusammen. Gleich die ersten Worte bringen schon die Entscheidung; »Albrecht . . . Kanzler, wo ist Dein Herr? Preising. Er steht vor mir!« Der Rest des Dialogs wird ausgefüllt mit der Übergabe des Herzogsstabs und einem Wortwechsel, der die ersten heißen Rachegelüste Albrechts zeigen soll. Ernsts Argumente im Streit mit seinem Sohn aus dem ungekürzten fünften Akt werden durch Gesten ersetzt; in diesem Schluß sprechen für ihn nur zwei Taten: Daß er dem Sohn die Regierung und damit das Amt zu richten übergibt, und daß er bereit ist, sich einer voreiligen Tat seines Sohnes durch den Freitod zu entziehen. Dieser Schluß will nichts anderes, als die Handlung zu Ende führen. Von den Ideen, die bisher aus den Figuren sprachen, hört der Betrachter nichts mehr, keine Figur reflektiert mehr und ein Zusammenbruch Albrechts, bringt das Stück zu Ende. Kleine Teile dieses Schlusses wurden auf dem Theater verwendet. Und zwar diente ein Stück des Preisingmonologs der Weimarer Aufführung 1928 dazu, den endgültigen Schluß zu verkürzen; und in Leipzig 1931 baute man mit dem Dialog Preising—Albrecht die Schlußzene des letzten Aktes aus.

4. Die »Heroine« in den Bearbeitungen

Damit ist die Sammlung der Beispiele beendet, die zeigen, wie Hebbel seine Hauptfigur in Akt- und Bildschlüssen verwendete und wie er versuchte, die verschiedenen Stärkegrade auszugleichen, die Aktschlüsse und Schlüsse von Bildern innerhalb der Akte durch Aufführungen der Bühnen seiner Zeit erhalten mußten. Wir haben gesehen, daß er seiner Hauptfigur eigentlich nur einen Schluß ausgespart hat, den er allerdings aus anderen Gründen[28]) nicht mit dem Schluß eines Aktes zusammenfallen lassen konnte. Der Dichter half sich, indem er Agnes allein, keiner anderen Figur, einen wirkungsvollen Abgang schuf. Er stellte sie

in eine Szene, die er ganz auf die Hauptperson zuschnitt, und in der er der Titelrolle keine andere Hauptrolle des Stücks an die Seite gab.

Wir stehen jetzt vor der Frage, wie sich die verschiedenen Aufführungen mit diesem Schlußarrangement auseinandersetzten, und besonders wie die verschiedenen Besetzungsweisen auf die Abänderungen des Textes wirkten. Zuerst sollen die beiden Aufführungen miteinander verglichen werden, die die Agnesrolle der Heroine zuteilten: München 1852 und Bochum 1929, Aufführungen, deren Maschinerie ganz verschieden voneinander ist. Dingelstedt inszenierte mit dem Zwischenaktsvorhang und offenen Verwandlungen auf der Kulissen- und Prospektbühne, Saladin Schmitt inszenierte mit dem Verwandlungsvorhang nach Bildern auf der Drehbühne.[29]

Da München nicht nur wegen seines szenischen Apparates, sondern auch wegen der künstlerischen Anschauung seines Intendanten in der Inszenierung die Einheit des Aktes wahrte, sollen die Änderungen an den Aktschlüssen dieser Textbearbeitung zuerst betrachtet werden. Nur an einem Aktschluß wirkt die Hauptrolle mit, Ende des zweiten Aktes. Ende des ersten und des vierten Aktes geht Agnes kurz vor Schluß ab und an zwei Aktschlüssen, vier und fünf, ist sie nicht beteiligt. Schon an der Bearbeitung des ersten Aktschlusses läßt sich das Bestreben erkennen, die Szene nach dem Abgang der Hauptfigur abzukürzen. Der Text der Münchner Abschrift weicht von dem des letzten Druckes ab, und nimmt nur Teile der letzten Rede Albrechts aus den Änderungen in A auf: S. 157 Z. 27 nach »Albrecht« ihr die Hand reichend: S. 158 Z. 1—8] Albrecht. Weg da! wer hält den Stern auf, welcher seiner Sonne folgen will? Ich muß fort, muß ihr nach, nur von ferne, ganz von ferne, aber ihr muß ich folgen, folgen muß ich ihr! (Er stürzt ab, während unter den ersten Klängen der Tanzmusik der Vorhang fällt.) Damit wird der Redewechsel Albrecht-Frauenhoven nach dem Weggang von Kaspar und Agnes von fünf Repliken der Handschrift auf drei Repliken abgekürzt Die Erweiterung dieses Wortwechsels, die Hebbel in A vorsieht, bleibt ganz unberücksichtigt. Auch die stumme Szene, die die Handschrift und die Drucke als Abschluß

des Bildes vorschreiben und die A vor dem Abgang Albrechts einschiebt, die Szene zwischen dem jungen Herzog, dem Bürgermeister und seiner Base, fällt in dieser Anordnung weg. Damit werden die Gruppen des Abschied nehmenden Kaspar und des nacheilenden Albrecht viel näher zusammengestellt und als eigentliche Schlußgruppe bleibt hier der mit Statisten und Nebenrollen gefüllte Tanzsaal. Der Vorhang bedeckt ein Bild ohne Hauptdarsteller. Der zweite Schluß, in dem die Heldin vorzeitig die Bühne verläßt, liegt Ende des vierten Aktes. Der Text des Münchner Soufflierbuches weicht auch an dieser Stelle von Handschrift, Drucken und Ergänzungen ab: S. 216 Z. 10—12 fehlen; nach Z. 14: Theobald: »Soll ich ihr nach! Soll ich dabei stehen in müßiger händeringender Verzweiflung, ohne etwas zu thun und zu wagen? Nein nimmermehr! Gleich nach Ingolstadt zu ihm! Er allein kann helfen! Und ob ich ihn am meisten hasse von allen Menschen, weil sie ihn liebt, so rett' ich sie ihm und durch ihn! Fort nach Ingolstadt! Das erste Pferd, das ich unterwegs treffe ist mein, und muß ich einen Mord darum begehen. (Stürzt fort) Der Vorhang fällt.« Die Anordnung dieser Reden ist also dieselbe, wie die in den Änderungen für Aufführungszwecke. Die Wirkung des Kontrastes der Schlußworte Agnes und Theobald ist auch hier gestört. Auch hier hat Theobald einen großen Schlußmonolog; damit ist die Anordnung der drei aufeinanderfolgenden Schlüsse aufgegeben. Der Wortlaut des Monologs weicht aber von den in A ab. Man hat versucht, die Worte, die Theobald spricht, stärker dem Verlauf der Szene und dem psychischen Zustand der redenden Figur anzunähern. Die Worte, die uns vorhin veranlaßten, von einem Heraustreten der Figur aus den Geschehnissen zu sprechen, (Mein Gott — gekommen; als wär's — geschickt hat), sind gefallen. Jetzt knüpft der Sprecher an die nächsten sichtbaren Geschehnisse an: »Soll ich ihr nach?« ... Dafür ist die Reflexion in den zweiten Teil des Monologs eingedrungen: »Und ob ich ihn« — »durch ihn!« Diese Stelle und eine andere (ohne — wagen) sind denn auch im Münchner Soufflierbuch mit Bleistift eingeklammert. Offenbar stand die Arbeit an diesem Schluß in München nicht unter der Absicht, die Titelrolle nocheinmal stärker herauszu-

stellen. Es ist denkbar, daß man darauf verzichtete, weil ja Agnes im folgenden Bild einen sehr starken Abgang hat und weil man Gleichförmigkeiten im Abschließen vermeiden wollte. Auch das Ende des zweiten Aktes, der einzige Fall, in dem die Hauptrolle bis zum Fallen des Zwischenaktvorhangs auf der Bühne bleibt, wurde in München bearbeitet. Auch hier hat man sich, wie bei der Gestaltung des Textes von IV, 12, an die Änderungen für Aufführungszwecke nur angelehnt. Von dem ganzen Nachtrag Hebbels[30] ging in das Münchner Soufflierbuch ein (nach S. 174 Z. 17) »Albrecht« O doch, doch! Wenn nicht heut, so morgen! Ich kenne meinen Vater. Nur rasch vorwärts, daß er es nicht mehr hindern kann, dann gibt sich alles. Und ist er gar zu störrisch, ei, so stellt sich meine Agnes ihm einmal unversehens in den Weg, klagt ihm ohne sich zu nennen ihr Schicksal, spricht von ihrer Liebe, ihrem Leide und bittet um des Herzogs Fürwort bei dem harten Schwiegervater. Da wird er auffahren und fragen: Wie heißt der Tyrann? Ich will ihm zeigen, was es bedeutet einen Engel zu quälen. Dann ist er gefangen, sie gibt sich zu erkennen, und wie finster er im ersten Augenblick auch dreinschauen mag, in fünf Minuten liegt sie an seiner Brust, wie jetzt an der meinen (Gruppe. Vorhang fällt)«.[31] In A ist die Rede Albrechts auseinandergezogen in einen Dialog zwischen Caspar und Albrecht. Agnes, die Titelheldin hätte während dieser ganzen Unterredung nur stumme Person sein können; man wollte diesen Mißstand durch die Zusammenziehung offenbar mildern. Aber auch diese Milderung scheint nicht genügt zu haben, denn die Rede ist nachträglich mit Bleistift gestrichen.[32] Durch diesen Strich ist die Übereinstimmung von Handschrift, Drucken und Münchner Text wieder hergestellt. Hier wie am Ende des ersten Aktes wird ein gedrängterer Schluß erreicht, und eine stärkere Einbeziehung der Titelrolle in Schlußgruppe und Schlußredewechsel. Dadurch ist auch vermieden, daß Albrecht — allzu gleichförmig — die beiden ersten Akte beschließt. An den Arrangements des Dichters bei den Bildschlüssen Baderstube Akt I Sz. 10—12, Vohburg Akt III Sz. 12, und Kerker Akt V Sz. 3 hat die Münchner Aufführung nichts geändert.

Hält man dagegen die Bochumer Einstudierung von 1929, dann wird spürbar, wie weit der Bühnenapparat Einfluß auf die Inszenierung hat. In Bochum gilt kein Unterschied zwischen Akt- und Bildschluß. Dort werden die Aktschlüsse nicht so sehr wie in München einer Umarbeitung unterzogen. Dagegen wird der Text der Bildschlüsse häufiger umgestaltet, ihr Abschlußcharakter wird verstärkt. Bochum läßt den Schluß des ersten und des zweiten Aktes unverändert. Nur am Ende des vierten Aktes wird gekürzt. Man hat in der letzten Szene vor allem die Worte und Handlungen der Nebenpersonen und der Statisterie beschnitten: S. 115 Z. 1—2 aber gestrichen; Z. 8—9 gestrichen; Z. 12—30 Vater gestrichen; vor Z. 30—32 : 3; S. 116 Z. 1—2 gestrichen; vor 216 Z. 3—4 : 1; vor 5—6 : 2; Z. 7—8 gestrichen; Z. 11 Nein gestrichen. Mit dem Fortfall von Theobalds Kampf mit Pappenheim und den Reisigen, von Pappenheim's Hetzrede tritt Agnes in dieser Szene stärker in den Vordergrund. Man hat aber auch die Schlußworte dieser Figur durch andere ersetzt, und damit die Beziehungen, wie sie Hebbel zwischen den drei Schlußreden anlegte, zerstört. Von Agnes Worten, die sie bei ihrer Verhaftung zu sagen hat, bleibt ihr nur die Erinnerung daran, daß sie Herzog Albrechts Gemahlin ist. Sie erinnert sich nach dem Bochumer Text nicht mehr ihres Vaters, sie denkt nicht mehr an Theobald, und das Vertrauen auf ihre Schuldlosigkeit und auf ihr Recht darf auch nicht mehr zum Ausdruck kommen.

Was sie jetzt zu sagen hat, klingt nur noch wie Stolz und steht nicht mehr in so enger Beziehung zu dem, was sie umgibt und umgeben hat. Man hat ihre Stellung in der Szene verstärkt auch dadurch, daß man die weicheren Töne der Rolle wegnahm. So kann auch Theobald nicht mehr an ihre letzten Worte anknüpfen; seinem Entschluß, nach Ingolstadt zu Albrecht zu eilen, faßt er jetzt unvermittelt und selbständig; man gibt der Figur damit in der Schlußrede zurück, was man ihr in der Szene genommen hat.

Beide Figuren, Agnes und Theobald, bleiben mit den Worten, die sie in Bochum zu sprechen haben, viel stärker in den Geschehnissen der Szene; man kann nicht mehr, wie im unbearbeiteten Text, eine Grenze ziehen zwischen dem Ende der Handlungen und dem Beginn der Schluß-

reden. In Bochum spricht Preising das Schlußwort allein. Im Druck stehen die drei Schlußreden am Ende des Aktes, und deswegen haben sie Beziehungen sowohl auf das eben Geschehene, auf den Zustand der Sprecher, aber auch auf die ferne Vergangenheit des Stückes und auf das Bevorstehende. In der Bochumer Aufführung stehen sie am Ende eines Bildes und die Striche sind so eingerichtet, daß die Sprecher in ihren Worten nur das Nächstvergangene und ihren Zustand zum Ausdruck bringen; allein Preising weist hier auf Kommendes hin. Alle Worte werden stärker als Äußerungen des Affektes, ihre Stellung im Verband des Stückes aber wird gelockert, wenn nicht gelöst. Das sind Tendenzen der Bearbeitung, die sich auch bei den Änderungen an den echten Bildschlüssen, vor Verwandlungen innerhalb der Akte, äußern neben dem Bestreben, die Agnesrolle für die Heroinenspielerin vorzubereiten. Am Schluß des ersten Bildes (I, 9—12) werden Details weggestrichen, Redewechsel und Sätze, durch die der Dichter die Handlung des Stückes mit der Zeit, in der das Stück spielt, in Verbindung bringen wollte: S. 146 Z. 19—147 Z. 2 gestr.; bei S. 146 Z. 19: Agnes. Theobald L. I Muhme Mitte 1.; S. 148 Z. 3 ob ich — Z. 6 erwischte gestr.; Z. 8 (ab) gestr. danach: Dunkel, Vorhang sofort. Marsch.

Die Szene Caspar — Knippeldollinger wird also stark beschnittten; Auftritt und Abgang vor Agnes in Szene 10 werden nicht nur ungestrichen übernommen, sie werden auch durch eine neueingeführte stumme Person, die Muhme (nach der Textstelle S. 140 Z. 20—21), noch stärker betont. Hebbels Aufbau der Geschehnisse in Szene 10 mußte den Absichten des Bochumer Regisseurs entgegenkommen. Agnes greift in den komischen Dialog zwischen Caspar und Knippeldollinger nicht ein, und den Scherzen ihres Vaters entzieht sie sich mit den Worten »Kommt, Gevatter!«, den einzigen, die sie in dieser Szene spricht. Die Veränderungen in den Auftritten, die die Szene 10 ausmachen, bringt also Agnes. Von dem Dialog, der seinen komischen Charakter aus Szene 9 bis in Szene 11 beibehält, wird sie nicht berührt, sie entzieht sich ihm sogar. Die Wirkung dieser Szene wird durch die Bochumer Bearbeitung unterstrichen, indem man Beiwerk in den Nachbarszenen entfernt. Des-

halb muß sich Caspar auch eine Kürzung seines Monologs in I, 12 gefallen lassen; aber auch die beschränkt sich nur auf Nebenzüge. Der Hauptzug, Kontrastierung Caspars mit den anderen Figuren, ist gewahrt. Stärkeren Schlußcharakter erhält der letzte Auftritt des ersten Bildes auch dadurch, daß die Anweisung des Druckes »ab« gestrichen wird. Caspar bleibt »in Szene« bis zum Fallen des Vorhangs. Sehr stark wird der Schluß der Vohburgszene verändert: S. 192 Z. 3 Was — Z. 9 gestr.; Z. 21 nach »verrathen«: Wir sind vereint, nur der Tod kann uns trennen, und der ist sein eigener Herr! (handschriftlich zugesetzt, aus Sz. 12 S. 193 Z. 7—8); »Dunkel. Vorhang. Marsch« (bis in das nächste Bild S. 194 Z. 10); 192 Z. 22—193 Z. 31 gestr.; aber auch der Text unter diesem großen Strich ist bearbeitet: S. 192 Z. 29 Nein — 193 Z. 2 gestr.; S. 193, 5 ich — 6 noch! gestr. Z. 8 Auch — 12 gestr. Z. 13 Den — Z. 14 überwunden gestr.; Z. 14 Sieh, gestr.; Z. 18 kaum — 19 bezahlen gestr.; Z. 20 wenn's nur] wenn; Z. 21 Wie — 24 gestr.; Z. 25 gar gestr.; Z. 27 Hei! gestr. Bei der Arbeit am Aktschluß verkleinert man in Bochum die Figuren, bei der Arbeit an den Bildschlüssen scheint man sie vergrößern zu wollen. Man nimmt ihnen auch hier Details. Das zeigt schon die erste Bearbeitung, die Striche unter dem großen Strich. Albrechts Worte über den Schmuck sind stark gekürzt. Er darf nach seiner großen Erklärung »wir sind vereint, nur der Tod« usw. nicht mehr kleinere Überlegungen anstellen; die Worte der Hoffnung auf die Nachgiebigkeit seines Vaters, der Sorge fürs Turnier und für Agnes, Schutz sind gestrichen. Auch Agnes Rede wird in der Bearbeitung großzügiger, weniger hellsichtig, heroischer. Mit dem Fortfall des eigentlichen Stichworts, das Albrecht im Druck gibt »Frauenhoven bleibt hier zu Deinem Schutz!« wird schon der Einsatz von Agnes »Es ist nicht Furcht« . . . weniger exakt. Er klingt ohne diese Beziehung stolzer, vielleicht sogar phrasenhafter. Auch hier werden ihr wieder die Worte der Erinnerung an ihre Vergangenheit genommen »Wie fürchterlich war's mir« . . . , aber auch die der allzugenauen Selbstanalyse »kaum, laß mich's bekennen« . . und »Und was war das gegen dieß!« Streichung von Worten wie »Sieh«, »gar«, »Hei« und Abänderungen wie »wenn's

nur« in »wenn« trifft man oft in der Saladin Schmitt'schen Bearbeitung. Diese Heraushebung der Sprache aus dem Alltäglichen unterstützte wohl die stilisierenden Tendenzen der Bochumer Aufführung[33]. Viel radikaler als diese erste Bearbeitung ist der endgültige große Strich. Schon die ersten Änderungen haben Agnes ihre Bedeutung für die dreizehnte Szene des dritten Aktes geschmälert. Die Konsequenz hieraus wird durch die Weglassung der ganzen Szene gezogen. Man verzichtet damit auf das Auslaufenlassen der Geschehnisse, Agnes kommt nicht mehr auf die Bühne, und Albrecht erhält nicht mehr nur ein Schlußwort, sondern sogar einen verstärkten Schlußmonolog. Der Bildschluß erhält fast das Gewicht eines Aktschlusses. In diese Einebnung der Bild- und Aktschlüsse wird auch die Schlußszene im Kerker einbezogen, und auch hier wird die Rolle für die Heroine vorbereitet: S. 221 Z. 16 hätte — 20 und gestr.; vor Z. 16—21: 2; vor Z. 23—27: 1; vor Z. 29 — S. 222 Z. 2: 3; S. 222 Z 1—2 weigern? gestr.; Z. 4 er weiß — 6 mir! gestr. Z. 9—22 letzte sein! gestr. (in diesem Strich: Z. 11 Fort Mensch gestr. Z. 16 Ja! — 17 als gestr.) nach Z. 25 drei Pausezeichen, »Dunkel, Vorhang. Pauke laut. Paukenschläge gehen durch bis Bühne steht, dann setzt Kriegsmusik ein, und Vorhang auf«. Das Bestreben, die Hauptrolle von Beiwerk zu entlasten, führt zur Streichung der persönlichen Erinnerung, die Agnes an Emeran richtet. Damit geht die Steigerung, die Hebbel in den drei Reden von Agnes anlegt, verloren. Deswegen wird umgestellt. Jetzt setzen die Bitten viel stärker ein, mit einem Appell an das Recht. Dadurch schon verliert die Rolle an Weichheit. Um dieser Verhärtung willen fällt auch die Frage in der letzten Apostrophe an Emeran »Könnt ihr mir's weigern?«. Auch das Handeln von Agnes wird selbständiger; ihre Reden werden nicht mehr durch den Befehl Emerans an den Häscher weitergetrieben. Preising erinnert nur noch einmal an den Ausweg, Agnes weist ihn nur einmal zurück und ergibt sich dann freiwillig, ohne daß Emeran einzugreifen braucht: »Hebe dich von mir Versucher! Tut mit mir, wie ihr müßt und dürft, ich wills leiden!« Der gesamte Text zwischen diesen beiden Sätzen fällt weg. So ist zwar der Umfang der Agnesrolle bedeutend gekürzt, aber ihre

Worte sind viel schärfer geworden, und die Führung der Handlungen geht an sie über.

Die Inszenierungen, die die Titelrolle mit der Darstellerin des Heroinenfachs besetzten, nutzten in der Bearbeitung der Akt- und Bildschlüsse verschiedene Möglichkeiten aus, in der Gestaltung des Textes dem Register der Rollenträgerin vorzuarbeiten. Man drängte den Schluß stärker zusammen, man verstärkte die Beziehungen zur Hauptfigur in den Worten der anderen Figuren, man beschnitt Nebensächliches in der Szene, setzte Szenen, die die Hauptrolle beherrscht, in ein anderes Verhältnis zu Nachbarszenen, tauschte die Führung der Ereignisse unter den Rollen und änderte auch im Rollentext ab, man ließ Züge, die der Dichter anlegte, fallen, verstärkte sie, oder schwächte sie ab. Keine dieser Inszenierungen nimmt aber die Gelegenheit wahr, der Hauptrolle öfter, als es der Text vorsieht, das Schlußwort zu lassen, trotzdem diese Gelegenheit durch das Ende von Akten oder Bildern, in denen die Heldin vor dem Abschluß der szenischen Vorgänge die Bühne verläßt, oft genug geboten wird. Inszenierungen in denen die Sentimentale, oder jedenfalls nicht die Heroine, die Hauptrolle spielte, haben dagegen dieses Mittel angewandt. Die weitere Betrachtung wird zeigen, ob man damit schon im Text der Rolle eine Kraft mitgeben wollte, die man von dem Maß der Darstellerin nicht erwarten durfte, ob man die allzuvielen Schlüsse mit Albrecht in ihrer Zahl beschränken wollte, kurz, welche neue Möglichkeiten für den Abschluß eines dieser Bilder an anderen Inszenierungen und anderen Darstellungsfächern sich studieren lassen.

Texttradition und Inszenier-„Technik"

1. Aufführungen unter dem Einfluß des Münchner Textes

Während Stuttgart den Text der Akt- und Bildschlüsse aus dem Münchner Soufflierbuch unverändert übernahm, verhielt sich Heinrich Marr, der Weimarer Regisseur von 1852, selbständiger. Am Schluß des ersten und vierten Aktes nutzte er die Gelegenheit aus, der Titelrolle durch Streichungen das Schlußwort zu überlassen. Es ist bemerkenswert, daß Marr nur an Aktschlüssen diese Änderungen trifft, während er an Bildschlüssen die Geschehnisse so auslaufen läßt, wie es der Münchner Text vorsieht. Der szenische Apparat seiner Bühne und die Inszeniergebräuche seiner Erfahrungen erlaubten ihm nicht, die Unterteilung des Stückes in Akte zu gefährden durch die Heraushebung eines Bildschlusses, der nicht auch Aktschluß ist. Und eine Heraushebung läge ja vor, wenn den Bildschlüssen »Baderstube« (I, 10—12) und »Vohburg« (III, 12) durch Striche kleine Züge genommen worden wären, die die Sprecher in den Ablauf der nächsten Ereignisse stellen, und durch die sich die Dialoge der Bildschlüsse von den großzügigeren der Aktschlüsse unterscheiden. Marr stand für den Schluß des ersten Aktes die Münchner Redaktion zur Verfügung, die die Geschehnisse nach Abgang von Agnes und Caspar im Vergleich zum endgültigen Text und zu Hebbels Änderungen für Aufführungszwecke schon bedeutend verkürzt. Marr sucht einen noch kürzeren Abschluß und vor allem einen Abschluß mit Agnes. Er streicht den Dialog Albrecht—Frauenhoven ganz und fügt nach den letzten Worten Caspars ein[34]: »Agnes wirft Albrecht einen Blick zu: dann Actus«. Die vorhergehenden Münchner Regieanweisungen S. 157 Z. 24 nach »Agnes« wankend; Z. 26 nach »weis't« will ab; Z. 27 nach »Albrecht« ihr die Hand hinreichend hat Marr beibehalten. So entsteht ein Aktschluß, in dem zwar Caspar das letzte Wort spricht,

die eigentlichen Schlußworte aber an Agnes und Albrecht fallen, welche außerdem zusammen in einer stummen Szene die Vorhangsgruppe bilden. Ähnlich verfährt der Weimarer Bearbeiter am Schluß des vierten Aktes; S. 215 Z. 6—10 mit Bleistift gestrichen, am Rand: »kann wegbleiben«; Z. 16—27 mit Bleistift gestrichen, am Rand »kann wegbleiben«, diese Textstelle ist schon durch eine Auslassung des Copisten verkürzt: Z. 21 fehlt »Laßt« bis Z. 23 »Nägel!«, sie fehlte bereits im Münchner Soufflierbuch; S. 216 Z. 8 »langsam fallen / Actus / wenn (Name unleserlich) abgeht« mit Bleistift am Rand vermerkt; Z. 9—14 gestrichen; unter diesem Strich steht der Münchner Text: Z. 10—12 fehlen; nach Z. 14 Theobald. Soll ich ihr nach usw. wie München. Man hat also auch in Weimar die Nebengeschehnisse zugunsten der Agnesrolle verkürzt. Die Handlungen Pappenheims und seiner Reisigen werden auf das Notwendigste beschränkt, auch Theobald muß Teile seiner Aufgaben abgeben. Das Schlußwort hat Agnes, sie beherrscht die Schlußgruppe und die Führung der Handlung innerhalb der Szene. Preising und Theobald, die nicht ihre Abgangsworte sprechen dürfen, sind nur noch Nebenfiguren.

Die Wiener Inszenierung »stand« 14 Jahre hindurch, von 1868—1882, auf dem Repertoire. Schon die Probenarbeit an einer Inszenierung für kürzere Zeit bringt Änderungen der Bearbeitung mit sich. Erst recht mußten Änderungen der Textgestalt einer Aufführung erfolgen, die über einen so langen Zeitraum hin »stand«, zumal längere Pausen zwischen den einzelnen Vorstellungen immer wieder Zwischenproben nötig machten und die Besetzung nicht immer dieselbe blieb. So mußte die Darstellerin der Titelpartie ersetzt werden, auch die Rolle des Preising kam in andere Hände, denn August Förster, der erste Darsteller, ging 1876 als Direktor nach Leipzig, und Carl Rettich, der Darsteller des Caspar, verabschiedete sich schon 1872 in dieser Rolle für immer vom Wiener Publikum. Für die Aufführung lagen vor: zwei Regiebücher, ein Dirigierbuch und ein Soufflierbuch. Man scheint es mit dem Nachtrag der Änderungen nicht sehr genau genommen zu haben, jedenfalls weichen die Eintragungen in diesen verschiedenen Büchern voneinander ab. Wenn sich nun auch nicht sagen

läßt, wie diese Bearbeitungen zeitlich einander folgen, und ob sie schon auf den ersten Proben oder während der Aufführungszeit entstanden sind, so lassen sich doch verschiedene Textgestaltungen voneinander unterscheiden, und wir erkennen die verschiedenen Bemühungen um ein Regieproblem an einer Einrichtung. Auch in Wien interessiert sich der Bearbeiter hauptsächlich für die Aktschlüsse. Wenn eine Änderung an einem Bildschluß doch erfolgt, dann beläßt sie ihm doch seinen Charakter als »kleinen« Schluß. So bleibt das Ende des ersten Bildes im Arrangement unredigiert. Das Ende des ersten Aktes dagegen wird umgestaltet.[35] Der Wiener Bearbeiter ändert den Text des letzten Druckes handschriftlich in die Gestalt des Münchner Schlusses um. Auch an deren Stellen bringt er seinen Text mit dem des Münchner Soufflierbuchs in Übereinstimmung.[36] Ende des zweiten Aktes wurde anscheinend der Versuch gemacht, Agnes das Schlußwort zu überlassen; man hat aber diese Absicht — wann kann nicht ermittelt werden — wieder fallen lassen. Es wurden nämlich folgende Änderungen getroffen: S. 174 Z. 4 nach »ich« mißtrauen in beiden Regiebüchern, im Dirigierbuch und im Soufflierbuch (R1, R2, D u. S.); Z. 4 Aber — Z. 8 gestr. D S; Z. 9 dafür] aber D S; Z. 10 nach »Vater«! segnet uns D S; Z. 11—17 gestrichen; dieser Strich wurde aber wieder »aufgemacht«, denn am Rand findet sich das Zeichen »bl«, die Abkürzung für »bleibt« D S; Z. 15 Auch mich!] Auch mir euren Segen! S; Z. 16 nicht — 17 kommt] zu einem Vatersegen nicht kommt S; die Schlußworte Caspars sollen nach D verkürzt werden: Z. 16—17 kommt!] Gottes Segen über Euch.

Wir unterscheiden demnach drei Pläne für den Schluß des zweiten Aktes: den ersten, nach dem Agnes mit der Bitte um den Segen den Dialog schließt, und der Vorhang den Segen gewährenden Kaspar deckt. Auch bei den beiden anderen Schlüssen bleibt die Gruppe dieselbe, nur daß man einmal den auf Agnes letzte Worte folgenden Redewechsel zu kürzen suchte in: Albrecht. Auch mir euren Segen. Caspar. Gottes Segen über Euch. Angesichts dieser zu allgemeinen Schlußworte kehrte man aber zum Arrangement des Dichters, wenigstens dem ungefähren Wortlaut

nach, zurück. Die Reihenfolge, in der diese Schlüsse angeordnet sind, gilt nur dann auch zeitlich, wenn man die Textgestalt des Soufflierbuches als verbindlich annehmen will. Für diese Annahme gilt ein guter Grund, denn das Soufflierbuch ist in jedem Fall das einzige unter allen anderen Aufführungsunterlagen, das in seiner Texteinrichtung für jede Aufführung maßgebend ist. Denn das Regiebuch wird nur während der Proben benutzt, und das Dirigierbuch, das die Anweisungen für den Inspizienten enthält, gilt nur für diese Anweisungen, wenig oder garnicht für die Textgestalt. Tatsächlich zeigte unsere Variantenliste für den Schluß des zweiten Aktes, daß das Soufflierbuch den einzelnen Änderungsstufen am treuesten folgt. — Die Wiener Bearbeitung des Schlusses der Vohburgszene zeigt beispielhaft, wie man an einem Theater, das den Verwandlungsvorhang nicht anwendete, solche Schlüsse behandelte und kontrastiert die Einrichtung der Bildschlüsse in der Bochumer Inszenierung. S. 192 Z. 16 vor »Da« Pausezeichen, denn verlaßt Euch drauf hs. nachgetragen, wohl auf die letzten Worte Preisings Z. 13 zu beziehen S; Z. 30—193 Z. 1 bestreut gestr. D S; S. 193 Z. 3 Alles! Ich mußte! gestr. D S; Z. 8 Auch — 24 Diese! gestr. D S; dagegen ist in R1 und R2 nur Z. 8 Auch — Z. 10 gestrichen, eine Stelle, die in M fehlt! Z. 25 vor »Dies«: Aber D S; Man hat also den Kern dieser Szene, Agnes große Rede, hinweggenommen. Man läßt die Titelrolle nicht Stellung nehmen zu der Wendung der Ereignisse, die Preising gebracht hat. Man gibt aber auch Albrecht nicht die gewichtige Schlußrede, wie es der Bochumer Bearbeiter getan hat. In III, 12 der Wiener Einrichtung laufen die Ereignisse nur aus, die Worte, die gesprochen werden, vielmehr die Worte, die durch ihre Stellung in der Szene den Ton erhalten, stehen zwischen zwei größeren Ereignissen, der ersten Auseinandersetzung Albrechts mit den Ideen seines Vaters und dem Turnier. Sie erheben sich nicht, wie in Bochum über die Geschehnisse des ganzen Bildes, so die Verbindung herstellend zwischen den zwölf Bildern des Stückes. — Auch der Schluß des vierten Aktes wurde zuerst der Münchner Einrichtung nachgebildet, darauf hat man ihn nach neuen Bedürfnissen abgeändert. S. 214 Z. 21—23 gestr. DR1 R2 S; Z. 29 wirft

— und gestr. R2 (Überreuterdruck aus der Nationalbibliothek); 215,15 Badergesell — zählen? gestr. S. 215 Z. 18 Ha! Die! gestr. D R1 R2 S; Z. 20 oder — 24 gehört. gestr. S; Z. 21 Laßt — 23 dächte, gestr, D R1 R2; Z. 30 Ich — 32 gestr. D. S; S. 216 Z. 8 Dieß — sein! gestr. D S; Z. 9—10 gestr. DS; Z. 10—14 zuerst gestr., dann »wiederaufgemacht« R2; Z. 11 nach »Nein!« Nicht nach Augsburg! D. S.; Z. 14 nach »will's«: Agnes. Ich folge Euch! Aber vergeßt nicht, es ist Herzog Albrechts Gemahlin, die Ihr in seinem eigenen Schloß überfallt! Allmächtiger Gott, das kann das Ende nicht sein. hs. nachgetragen in D und S; Z. 10—14 war in D und S gestrichen, der Strich ist ausradiert; dafür wurde nachgetragen und dann gestrichen die Münchner Schlußrede Theobalds »Soll ich ihr nach« — »Mord darum begehen«; In R2 findet sich diese Rede gleichfalls, aber ungestrichen trotzdem man dort den Strich Z. 10—14 nachträglich aufgemacht hat. So viele Details der Kampfszenen, wie in Bochum oder in Weimar, hat man hier nicht gestrichen; die Handlungen Theobalds und Pappenheims bleiben sogar voll erhalten. Man hat auch keinen Satz der Agnesreden unterdrückt, man hat nur Worte dieser Rolle umgestellt und die Reihenfolge der Reden geändert. Dadurch daß jetzt Agnes das Schlußwort spricht, wird die passive Haltung dieser Partie im Verlauf der Szene ausgeglichen. In Bochum wurden die Ereignisse um die Gefangennahme zurückgedrängt, daß Agnes fast den Verlauf ihrer eigenen Verhaftung bestimmte. In Wien legt man Wert darauf, den Wirrwarr des Überfalls dem Zuschauer getreu zu vermitteln; die Handlungen und Reden der Personen, der Kampf Törrings und Pappenheims, Theobalds Eingreifen, Pappenheims Abwehr und Befehle, Agnes' Bitte, Preisings Intervention, Agnes Worte zu Theobald und Theobalds Entschluß folgen einander fast ungeordnet, sodaß Preisings letzte Worte, in der ursprünglichen Anordnung Schlußrede, hier ein kaum merkbares »Aparte« im allgemeinen Getümmel sind. Erst danach, in den Schlußworten der Szene, schafft Agnes Klarheit: sie ergibt sich, dann darf sich, wie in Bochum, ihr ungebrochener Stolz äußern; das Vertrauen, welches so deutlich in den Worten »Dies kann das Ende nicht sein!« liegt, wenn sie in der Anordnung Hebbels fallen, klingt in

der Wiener Einrichtung nur noch an. Sie nehmen sich eher wie ein Stoßseufzer aus, welcher Eindruck durch das vorgesetzte »Allmächtiger Gott«, verstärkt wird. — Die Schlußszene des Kerkerbilds wurde in Wien dem Wortlaut nach wenig, der Anordnung nach nicht geändert.

2. Aufführungen mit direkten Beziehungen

Zusammenhänge zwischen der Münchner Ur- und der Wiener Erstaufführung bestanden also, gleichgültig auf welchem Wege sie hergestellt wurden. Es bietet sich nun die Gelegenheit, die Einflüsse zu untersuchen, die die Wiener Aufführung auf die Textgestalt folgender Einstudierungen gehabt hat. Daß zwischen Wien und Leipzig, Leipzig und Hamburg 1903, vieleicht auch zwischen Hamburg 1903 und Hamburg 1906 direkte Beziehungen bestanden, haben wir bereits gesehen. Es ist nun die Frage, ob sich auf dieser kurzen Strecke der Bühnengeschichte der Agnes Bernauer eine Überlieferung in der Textbearbeitung gebildet hat. Das könnte vor allem sich an dem Text der Agnesrolle äußern, denn um ihretwillen kam das Stück von Wien nach Leipzig, und für die anderen Aufführungen ist die Besetzung dieser Rolle — wenigstens dem Fach nach — dieselbe.

Tatsächlich übernehmen Förster, der Regisseur und Wessely, die Hauptdarstellerin in Leipzig, für die Textstellen, die wir eben betrachten, die Wiener Einrichtung. Wie in Wien wird am Schluß des ersten Bildes nichts geändert. Der erste Akt erhält durch die Vermittlung der Wiener Aufführung den Münchner Schluß. Zweiter Akt, Vohburgszenen und vierter Akt schließen wortgetreu, wie die anderen Stellen, nach Wien. Und zwar ist für das Leipziger Regiebuch, das als einziges Buch zu dieser Aufführung vorlag, der Text des Wiener Soufflierbuches maßgebend. Nur die Anordnung am Schluß des Kerkerbilds (V, 2, 3) die in Wien ganz unverändert blieb, wird in Leipzig neu bearbeitet: S. 220, 24 So also — 27 darauf gestr.; 31 Darum — 221, 22 gestr.; 221, 26 Daß — 27 gestr. Diese Änderung im Wortlaut traf auch der Wiener Bearbeiter;

222, 12 Nur — 13 wehren gestr. Die Hauptkürzung (220, 31—221, 22) nimmt zunächst der großen Rede Agnesens das Allzuklare, überscharf formulierte aus dem zweiten Teil, läßt ihr nur die impulsiveren Worte der Verteidigung und Erinnerung aus dem ersten Teil, ein Verfahren, das wir auch schon bei anderen Bearbeitungen, an anderen Reden kennengelernt haben. Dann beseitigt sie aber auch die Worte Preisings und die erste Apostrophe der Agnes an Emeran. So behält V, 2 nicht mehr den deutlichen Abschluß, den diese Szene in der Anordnung des Dichters durch Preising hat; danach beginnt nicht mehr eine neue Szene mit neu einsetzender Steigerung. Die Leipziger Einrichtung unterbricht die Rede der Agnes durch den Eintritt des Richters mit seinen Häschern und die Sprecherin wendet sich nun mit ihren Worten den Neueintretenden zu, ohne daß eine andere Person sich zwischen alte und neue Rede einschiebt. Außerdem wird der zweite Einsatz von Agnes durch die Streichung von 221, 16—21 bedeutend verstärkt. Dieser große Strich gibt der Darstellerin Spielmöglichkeiten, die sie in der ursprünglichen Fassung nicht hat. — Es ist aufschlußreich, daß die Gleichheit des Rollenfachs ausgereicht hat, zwei trotz gleichen Rollenfachs so verschiedenen und verschieden beurteilten Darstellerinnen, wie Bognar und Wessely, den gleichen Rollentext zu lassen.

Die Bearbeitung der Schlüsse wirkte aber von Leipzig aus nicht weiter. Die Aufführung im Hamburger Stadttheater 1903 stand schon unter dem Einfluß der Berliner Bearbeitung, denn Reclams Bühnenausgabe wurde für diese Inszenierung als Text benutzt. Der Schluß des ersten Bildes blieb, mit Ausnahme eines Striches nach der Berliner Vorlage von 146, 17 Heut — 147, 2, unverändert. Der erste Akt hat den Schluß des Druckes, ebenso wie der Schluß des zweiten Aktes. Das Ende der Vohburgszene ist überarbeitet, zum Teil mit eigenen, zum Teil mit Berliner Strichen: 192, 30 — 193, 1 bestreut gestr. wie Berlin 1900; 193, 5 ich halte — 6 ist sie gestr. wie Bln; 8 Auch — 12 Schutz gestr. wie Bln; 13 Den — 14 überwunden gestr. wie Bln; 16 Und — 19 bezahlen; Berlin str.: 18 Kaum — 19 bezahlen; 21 Wie — 24 dieß gestr. wie Bln. Striche also, die denen der Bochumer Inszenierung sehr ähneln, obwohl in Bochum keine Bühnen-

bearbeitung der Universalbibliothek zu Grunde lag.[37] Wie das Ende des Vohburgbildes wird auch der Schluß des vierten Aktes behandelt: 215, 13 — 16 str. wie Bln.; 21 Laßt — 23 Nägel gestr.; 216, 13 — 14 gestr. wie Bln. Hier ändert sich nur die Anordnung in den Schlußreden. Man beschränkt sich, dem Beispiel von Berlin folgend, nur Agnes und Theobalds letzte Worte einander gegenüberzustellen. V, 3 bleibt unbearbeitet. In der Inszenierung Alfred von Bergers im Hamburger Deutschen Schauspielhaus 1906 sind alle Schlüsse, die wir betrachten, unverändert geblieben. Die Anordnungen dieser Inszenierung folgen der des Dichters im letzten Druck; nur der Wortlaut des Schlusses von Akt 4 weicht im Text einer Nebenrolle ab, denn Pappenheims letzte Worte (S. 216, 5—6) werden unterdrückt.

3. Aufführungen ohne Überlieferungen

Mit Berlin 1900 und Hamburg 1906 befinden wir uns bereits in einer anderen Gruppe von Inszenierungen, Aufführungen, deren Regisseure und Ensembles unabhängig voneinander gearbeitet haben. Das sind neben den bereits erwähnten noch: München 1913 und 1924, Leipzig 1913 und 1931, Berlin Neues Schauspielhaus 1911, Kaiserslautern 1929 und Dresden 1904. Die übrigen Inszenierungen Weimar 1902, Mannheim 1906, Cassel 1909, Darmstadt 1917, Weimar 1928, legten ihrer Einrichtung das Textbuch der Universalbibliothek nach der Berliner Bearbeitung von Max Grube zugrunde.[38] Obwohl die selbständigen Inszenierungen die Agnesrolle gleichartig besetzten, weicht doch jede dieser Textbearbeitungen von der anderen ab. Selbst Neuinszenierungen an derselben Bühne benutzten nicht immer die vorliegenden Texte; so stimmt zwar die Münchner Neueinstudierung von 1924 im Einzelnen mit der älteren von 1913 überein, dagegen hat der Leipziger Regisseur von 1931 sich nicht nach seinem Vorgänger gerichtet. Der Bearbeiter der Dresdner Einrichtung benutzt eine Quelle, die ihm nebeneinander Münchner, Wiener oder Leipziger und Hebbelsche Varianten zugänglich macht. Der Schluß des ersten Bildes bleibt in Dresden unverändert. Allerdings wurde zuerst der Versuch gemacht, Szene elf und zwölf des ersten Aktes zu streichen,

sodaß das Bild mit dem Abgang Agnesens und Knippeldollingers geschlossen hätte. Diese Kürzung wurde aber wieder aufgehoben. Im Regie- und im Soufflierbuch dieser Aufführung findet sich an der Textstelle I, 3 S. 147, 17—148, 8 ein Strich und am Rand der Vermerk »bl.«, d. h. »bleibt«. Für den Schluß des ersten Aktes wird in Dresden der Text der Münchner Uraufführung zwar benutzt, aber nicht übernommen: S. 157, 24 nach »Agnes« wankend; 26 nach »weis'« will ab. Alb. ihr die Hand hinreichend; Regieanweisungen, die wörtlich aus dem Münchner Soufflierbuch stammen. S. 158, 8 nach »entgegen«: »stellt sie stotternd vor«. Danach finden sich zwei verschiedene Ergänzungen: »(er wendet sich wieder) Aber ich kann nicht, ich halts hier nicht länger aus, ich muß fort. Ich will ihr folgen, nur von fern, ganz von fern«; (von »Aber« bis »fern« gestr.) »aber folgen, folgen muß ich ihr! (Er stürzt ab, während unter den ersten Klängen der beginnenden Tanzmusik der Vorhang fällt!)« Diese Kompilation aus den Varianten A und M[39] wird durch eine neue Ergänzung, die dem Wortlaut der Variante Th folgt, ersetzt.[40] Man hat also in Dresden die Varianten dieser Textstelle nur benutzt, um die stumme Szene, wie sie der letzte Druck am Ende des ersten Aktes vorsieht, auszubauen, nicht um dem Abschluß eine gedrängtere Form zu geben, wie es die Münchner Bearbeitung beabsichtigte. Für den Schluß des zweiten Aktes hat man in Dresden die Wiener Bearbeitung mitbenutzt: S. 174, 4 nach »ich«: mißtrauen; Z. 6 und ich — 8 getroffen gestr.; 10 nach »Vater«: Segnet uns!; nach »Dir«: (für sich) ich muß Dir freilich für immer Lebewohl sagen! handschriftlich ergänzt und dann durchgestrichen; eine Variante aus der Handschrift des Goethe- und Schiller-Archivs[41] Z. 15 mich] mir Euren Segen!; Z. 16/17 nicht dazu] zu einem Vatersegen nicht. Am Ende der Vohburgszenen treffen sich in Dresden Wiener und Berliner Bearbeitung und Hebbels Änderungen für Aufführungszwecke: 192, 30 — 193, 31 bestreut gestr. wie Wien; Z. 3 Alles! — mußte! eingeklammert, Wien streicht diese Stelle; Z. 5 ich halte — 7 sie.) ein Strich der Berliner Bearbeitung angedeutet; Z. 8 Auch — 10 ist gestr. Kürzung aus den Wiener Regiebüchern; das Wiener Soufflierbuch streicht bekanntlich

bis Z. 24. Z. 13 Den — 14 überwunden gestrichen und restituiert; Z. 18 nach »Gefühl«: Dir dies Opfer zu bringen und eine Variante aus der Handschrift und dem Münchner Soufflierbuch; 18 kaum — 19 bezahlen; eine Berliner Kürzung, angedeutet; Z. 25 vor »Dies«: Aber wie Wien; Z. 30 wer] der; auf Z. 31 folgt ein handschriftlicher Nachtrag, der im Wortlaut mit der Ergänzung aus A übereinstimmt. (I. 13 S. 298). Er ist aber durchstrichen und am Rand findet sich »weg« notiert. Auch durch die Dresdner Bearbeitung erhält Agnes das Schlußwort des fünften Aktes: S. 215, 13--16 gestr. 21 Laßt — 23 Nägel gestr. 30 Ich — 33 überfallt eingeklammert, »bl.« am Rand; 216, 7 nach »zurück!«: Allmächtiger Gott! 9—14 gestr.; unter diesem Strich wurden aber die letzten Worte Theobalds durch den Text der Wiener Bearbeitung erweitert: Z. 10 vor »(will« . . : »Soll ich ihr nach?« — »das erste Pferd« mit der Wiener Variante »Verzweiflung die Hände ringen«, dabei sind die Worte »und ob ich« — »Fort nach Ingolstadt« eingeklammert (I. 13 S. 307). Nach »Pferd« bricht der Text mit .."."... ab. Z. 11 vor »Nein«: Pausezeichen; nach »Nein«: nicht nach Augsburg; Z. 12 nach »Mein«!: und müßt ich einen Mord darum begehen. (ab.) Hier, wie am Schluß des ersten Aktes, hat der Dresdner Bearbeiter die Varianten, die er vorfand, selbständig verarbeitet, er hat sie nicht übernommen. An den Anordnungen des Dichters am Ende des Kerkerbildes wurde in Dresden nichts geändert.

Die Berliner Einrichtung bemüht sich, verglichen mit der Dresdener viel stärker um die Wiedergabe des reinen Textes; es scheint so, als wolle Grube die Spuren, die die wenigen Aufführungen an dem Stücke doch hinterlassen haben, auslöschen, als wolle er mit der »Agnes Bernauer« so verfahren, wie er mit der »Judith« verfahren ist; er war ja der erste, der den Theaterschluß der Judith durch den authentischen Text ersetzt hat.[42] Er streicht zwar, aber er dichtet nicht um und verwendet auch nicht schon vorliegende Umdichtungen. Die Schlüsse des ersten Bildes und des ersten Aktes bleiben in Berlin ganz unverändert, wenn man absieht von der Kürzung in I, 9 S. 146, 17 Heut — 147, 2, die ja an der Anordnung, d. h. der Stellung der Figuren zueinander, der Gewichtsverteilung im Dialog, der

Folge der Szenen, nichts ändert. Hier gelingt einmal eine Veränderung des Volumens, ohne daß dabei das Verhältnis der Teile zueinander allzusehr gestört wird. Trotz dieses Striches bleibt der Dialog Caspar—Knippeldollinger komisch genug, Caspar behält seine Überlegenheit, Theobald tritt Knippeldollinger gegenüber deutlich genug ins Bild, der Wechsel in den Auftritten ist sogar vollkommen gewahrt: auch mit diesem Strich zeigt sich durch diese vier Szenen I, 9—12 das Verhältnis des Baders zu Tochter, Gevatter und Gesell, hebt sich aber auch daneben das Verhalten der Tochter von dem Verhalten der anderen zu dem Bader, der Autorität dieses Kreises, ab. Der Schluß des zweiten Aktes ist wenig gekürzt; S. 174 Z. 3 Sollte — nachbrennen str.; 6 und ich — 8 getroffen! gestr.; dagegen ist die letzte Szene aus der Vohburgreihe stärker überarbeitet: 192, 30 Und — 193, 1 bestreut gestr.; 193, 5 ich halte — 7 sie.) gestr.; 8 Auch — 12 Schutz! gestr.; 15 wenn — denke gestr.; 18 kaum — 19 bezahlen gestr.; 21 Wie — 24 dies! gestr.; 26 und — 27 nicht gestrichen. Die Kleinarbeit an dieser Szene ist in der Einrichtung Grubes zum erstenmal versucht. Wir konnten die Absicht ähnlicher Kürzungen an anderen Aufführungen, wie Bochum und Dresden, schon erkennen. Die Striche dieser verschiedenen Inszenierungen stimmen in der Mehrheit nicht wörtlich überein, aber ihre Tendenz ist 1900, 1904 und 1929 dieselbe geblieben, obwohl die Bearbeitungen unabhängig voneinander geschahen. Der Schluß des vierten Aktes nach Grube teilt Agnes und Theobald die Schlußreden zu, die letzten Worte Preisings (S. 216, 13—14) sind gestrichen. 216, 8 Dieß — sein! umgestellt: in Z. 7 vor »Theobald«; Pausezeichen vor »Dieß«. So werden die beiden Schlußworte zu einem kurzen Dialog zwischen Agnes und Theobald; sie verlieren allerdings dabei viel von ihrem abschließenden Charakter, von ihrer besonderen Bedeutung, sie bilden zusammen einen neuen Auftritt, ein neues Glied in der Kette der Ereignisse, aber nicht mehr einen »bedeutenden« Schluß. Die Handlungen um die Gefangennahme wurden auch gekürzt: 214, 25 Ihr — 26 gewollt gestr. 215, 13—18 gestr. (nach dem 1. Soufflierbuch; Regiebuch, Dirigierbuch und 2. Soufflierbuch von Berlin streichen nur Z. 13—16); 20 oder — 24 gehört ge-

strichen. Diese Striche ähneln dem vom Schluß des ersten Bildes (146, 17—147, 2); sie kürzen die Geschehnisse ab, sie verschieben aber nicht die Verteilung der Gewichte in der Szene. Die Führung der Ereignisse wird nicht unter den Rollen vertauscht, wie das die Striche der Bochumer Inszenierung beabsichtigten. So erklärt sich auch der Strich in V, 2. Förster in Leipzig nahm an dieser Stelle der Anordnung des Dichters und gab der Darstellerin. Grube streicht von 220, 19 — 221, 10 und läßt den Übergang zur dritten Szene und diese selbst unangetastet. Er läßt die Anordnungen des Dichters voll zur Geltung kommen und fragt nicht nach den darstellerischen Möglichkeiten.

Zwischen den beiden letzten Münchner Inszenierungen, von 1913 und von 1924, lassen sich Beziehungen feststellen. Wie Berlin, aber unabhängig von dieser Einrichtung, zeigen die Münchner Inszenierungen auch den philologischen Zug in der dramaturgischen Arbeitsweise. Der Strich am Ende des ersten Bildes ist noch verwandt mit der Kürzung Grubes, er greift aber doch schon schärfer in die Anordnung Hebbels ein: 146, 19—147, 9 gestr. Damit verzichtet man darauf, die Verhaltungsweisen Knippeldollingers und Theobalds auf die Behandlung durch Caspar mit der Agnesens zu kontrastieren. Diesen Strich zeigen das Regiebuch und das erste Inspektionsbuch von 1913; auch das Soufflierbuch von 1924 hat ihn. Aber im Inspektionsbuch von 1924 finden sich neben diesem Strich auch der kürzere von S. 146, 19—147, 2. Der Schluß des ersten Aktes hat in den Büchern zur Aufführung 1913 verschiedene Gestalt. Das Regiebuch legt seinen Anweisungen den autorisierten Text zugrunde.

Im Soufflierbuch ist S. 157, 33 nach »Deinetwegen« ergänzt: »Willst Du denn Ostern und Pfingsten auf einmal feiern?«, eine Variante aus Hebbels Ergänzungen für Aufführungszwecke (A I, 13 S. 285). 158, 1—8 ist gestrichen und dafür der Schluß des Münchner Soufflierbuchs von 1852 nachgetragen. Beide Inspektionsbücher folgen dem Soufflierbuch, indessen findet sich im ersten beim Nachtrag der Randvermerk »Bl. Original«. Hier, wie in Dresden, übernimmt der Bearbeiter nicht eine Dialogpartie aus einer anderen Aufführung, sondern er benutzt vorhandene Vari-

anten zur Herstellung einer neuen Bearbeitung. Inspektionsbuch und Soufflierbuch der Aufführung 1924 haben übereinstimmend den unveränderten Text des letzten Druckes an dieser Stelle. Die Kürzungen am Ende des zweiten Aktes sind in beiden Münchner Aufführungen fast dieselben: 173, 22 sie — auf gestr. München 13 und 24, 27 ich — 28 herab gestr. M. 13 und 24; 29 über — 30 Gefahr hin] dafür handschriftlich verbessert in den beiden Inspektionsbüchern von 1913; im Soufflierbuch aus diesem Jahr ist diese Änderung radiert und »bl.« an den Rand geschrieben. 29 über] für verbessert und »die du« — »kennst« gestr. im Soufflierbuch 1924. 178, 2 dabei gestr. 1924; 6 und ich — 8 getroffen gestr. 1913 und 1924. Auch die Bearbeitungen von III, 12 stimmen überein. 192, 30 Und — 193, 1 bestreut gestr. M. 13 u. 24; 193, 4 Fürchte — 5 Ungestüm gestr. M. 13 u. 24; 8 Auch — 10 ist! gestr. M. 13 u. 24; daneben hat das Inspektionsbuch von 1924 einen größeren Strich: bis 11 Rüstkammer; 13 Den — 14 überwunden! gestr. M. 13 u. 24; 16 und — 21 bleibt gestrichen. M. 13 u. 24; 21 vor »Wie«: Und M. 13. In der Aufführung von 1924 alternierte mit der neuen Darstellerin der Titelrolle, Annemarie Holtz, die Darstellerin von 1913, Neuhoff. Im Soufflierbuch 1924 ist der Strich von Z. 16—21 für die zweite Darstellerin »aufgemacht«, denn eine Randnotitz an dieser Textstelle »Bl. N.« ist wohl nur die Abkürzung für »bleibt Neuhoff«.[43]

Die Bearbeitungen des Schlusses von Akt vier weichen voneinander ab. Zwar die Kürzungen 215, 6—10, 13—18, 21 Laßt — 23 Nägel, 26—216, 2 sind 1913 und 1924 dieselben. Während aber 1924 keine anderen Änderungen getroffen wurden, wurden 1913 die Worte Theobalds 216, 11—12 durch einen Auszug aus dem Schluß der Uraufführung ersetzt: »Gleich nach Ingolstadt zu ihm! Das erste Pferd, das ich unterwegs treffe, ist mein und müßt ich einen Mord darum begehen! (er stürzt ab.)« Die Worte Preisings 216, 13—14 waren in der Einrichtung Kilians gestrichen, die Stelle wurde aber restituiert. Die Bearbeitungen von V, 2 und 3 zeigen wieder mehr Übereinstimmungen. 220, 16 Diesen — 221, 10 gestr. Regiebuch M. 13 und 24; im Soufflierbuch von 1924 ist an dieser Stelle wieder »bl. N.« vermerkt. Das Soufflierbuch und die beiden Inspektionsbücher von 1913 haben einen

kürzeren Strich: 220, 19—221, 10. 221. 11 es] dies M. 13; 222, 8 Hebe — mir gestr. M. 13 u. 24; 20 Nein — 21 befleckt gestr. u. restituiert in M. 13; 21. Rein — 22 sein! gestr. M. 13 u. 24.

Gemeinsames zwischen der Leipziger Aufführung von 1913 in Martersteigs Einrichtung und der von 1931 in Siercks Einrichtung besteht dagegen nicht. Die Schlüsse des ersten Bildes, des ersten und zweiten Aktes, und des Vohburgsbildes hat Martersteig unverändert zur Aufführung gebracht. Aber auch die Verhaftungsszene und der Schlußauftritt im Kerker sind wenig gekürzt; im IV, 12 streicht Martersteig nur 225, 20 oder 24 gehört und 216, 1—2. Am Ende der Kerkerszene fällt nur 222, 12 Nur — 13 wehren weg. Die Einrichtung Siercks kürzt, wie viele neuere Inszenierungen, z. B. Berlin 1900, Hamburg 1906, München 13 u. 24, und Bochum 29, den Dialog Caspar—Knippeldollinger am Ende des ersten Bildes (146, 19—147, 2). Aber schon hier finden sich auch selbständige Zudichtungen: an der Stelle 147 21 nach »tragen!« ist zugesetzt: »Ja, ja blast nur, wenn ich nur nicht mitbrauche.—« Ebenso am Ende des ersten Aktes; dort erhält die stumme Szene des Originals zwischen Albrecht, dem Bürgermeister und dem Fräulein einen Text. An den früheren Schlußreden ist wenig geändert: 158, 1 vor »Du«: Ihretwegen? hs. zugesetzt; 6 (er mischt sich — 7 Gäste. gestrichen; dafür ist nachgetragen: »Bürgermeister: Hoheit gestatten, meine Base Juliane Peutinger, sie hat des Kaisers Majestät schon als 9 jähriges Jungfräulein im Namen des Rates mit einer kleinen latein. Rede begrüßt. Die Base (beginnt ihre lat. Rede) Domine — (blickt hilfesuchend um sich) Domine — bleibt stecken) Domine — (Vorhang). Dieser Abschluß ist kein Aktschluß mehr in Hebbels Sinn; der Vorhang unterbricht in Leipzig, fast naturalistisch, nur Reden und Vorgänge, die nicht mehr über den Moment, in dem sie geschehen, hinausweisen. Hier bleiben die Aktionen »im Bild«, bei Hebbel erheben sie sich über das Bild. Auch der zweite Akt wird in einer Art geschlossen, der diese Erklärung nahegelegt: 173, 19 wie — »Todtendienst!« gestrichen; 22 sie ruhe — auf gestr.; 174, 16 Ihr fürchtet — 17 kommt!] Gott sei mit Euch; diese Worte sollen dreimal wiederholt werden. Dem Charakter

dieser Schlüsse ist auch der letzte Auftritt im Vohburgbild durch Kürzungen angenähert: 192, 23 Nun, mein gestr.; 192, 28 Aber — 193, 2 gestr.; 193, 4 Alles — 7 umarmt sie.) gestr.; 14 Aber — 24 gestr; 25 Auch — 31 gestrichen. Alles Vorausdeutende in diesem Dialog fällt somit weg, nur noch die Reaktionen der Figuren auf die nächsten Ereignisse werden dem Betrachter vorgeführt. Ganz folgerichtig fällt darum auch der dreifache Schluß des vierten Aktes fort. Von der Verhaftungsszene bleiben nur die notwendigsten Reden und Handlungen: 214, 17—23 was! gestr.; 25—26 gestr.; 29—215, 2 gestr.; 215, 3 um die — 7 Stirn. gestr.; 7 was — 10 gestr.; 11— 216, 2 gestr.; 216, 9—14 gestrichen. Agnes muß sich also ganz passiv verhalten. Die Proportionen des ungestrichenen Textes sind stark verkürzt aufrecht erhalten. Dafür erhält aber nicht Agnes das Schlußwort, sondern ihrer Rede folgt die Szene, von der sie in V, 1[44] spricht: »Theobald: Nein nicht — nach Augsburg. (rennt ab — Pappenheim fängt ihn ab.) Preising: Laßt ihn doch laufen — Ingolstadt ist weit — Theobald ab. (Die Szene geht in V. über)«. Auch in V, 3 wird an die Stelle des dichterischen Aufbaus der schauspielerische Affekt gesetzt. 220, 31 Darum — 221, 10 gestr. 221, 16 — 22 gestr.; 25 und Gott — 28 gestr.; 222, 11—14 stehen). gestr.; 16 was — empfinden! gestr.; 16 Ja! Ja! gestr.; 18 Fragt — 20 Antwort! gestr.; 20 Ihr bringt — 22 letzter sein! gestr.; 23 Bald — geschah! gestrichen. »(Vorhang)« nach Zeile 25. Wie in Bochum hat man in Leipzig Akt- und Bildschlüsse ohne Unterschied behandelt; während man aber in Bochum den abschließenden Worten doch noch von ihrem Schlußcharakter ließ, beseitigte man in Leipzig auch noch diesen Rest einer nicht naturalistischen Szenenführung. Die handelnden Figuren in den Bildschlüssen der Bochumer Aufführung standen, wenn nicht wie bei Hebbel über den Geschehnissen des ganzen Stückes, doch über den Geschehnissen des Bildes, das sie beschlossen. In ihren Worten kündigte sich das Fallen des Vorhangs schon an. Der Vorhang unterbrach nicht die Vorgänge, er setzte den Schlußpunkt zu den Reden. Leipzig aber beseitigt jedes »bedeutende« Schlußwort, oder fügt neue Auftritte an die Originalschlüsse, macht — welche Mittel es auch benutzt — aus

den Schlüssen neue Auftritte, die der Vorhang unterbricht. Der Schluß ist nicht mehr Summe der Geschehnisse, sondern Geschehnis wie jeder andere Auftritt innerhalb des Bildes.

Damit soll nicht behauptet werden, daß sich nun nach 20 Jahren eine literarische Anregung, ein naturalistischer Regiestil, auf dem Arbeitsgebiet des Theaters durchgesetzt hätte. Stellt man der Sierckschen Bearbeitung die der Kaiserslauterner Aufführung von 1929 gegenüber und erinnert man sich der Bochumer Einrichtung, dann entsteht viel eher der Eindruck, daß sich im Theaterbetrieb ein Regisseurtyp durchgesetzt hat, der mit Namen wie Grube, Berger, Kilian und Martersteig zum erstenmal am Werke war. In den Aufführungen um 1930 ist der gebildete Regisseur an der Arbeit; nicht mehr der Theaterhandwerker, der überkommene Bräuche erhält und weitergibt, sondern der Mann, dem — mindestens für sein eigenstes Arbeitsgebiet, die Texteinrichtung — Anregungen auch außerhalb des Theaterbetriebs zur Verfügung stehen. Selbständig, aber doch artverwandt den anderen Einrichtungen ist auch die der Aufführung von Kaiserslautern. Von den Kürzungen am Ende des ersten Bildes hat diese Aufführung den großen Strich von 146, 17 Heut — 147, 2 mit vielen anderen Bearbeitungen gemeinsam. Die anderen sind neu: 147, 7—9 gestr.; 15 vor »wenig«: und 18 Nun — 19 gestr.; 21 schon gestr.; 148, 1 Das — 2 verdrossen gestr.; 5—6 erwischte gestr.; 8 »ab« gestrichen. Der Schluß des ersten Aktes ist verändert; die handelnden Nebenpersonen sind andere. — Die aufführende Bühne ist eine Wanderbühne, konnte sich also auf geschulte Statisten nicht verlassen. — 157, 32 Frauenhoven] Törring (durchstrichen), Nothafft; 158, 2 Frauenhoven] Törring (durchstr.) Nothafft; 3 Und — lange! gestr.; 6 Er — 7 Gäste gestr.; 7 dem Fräulein] Frauenhoven. In Kaiserslautern verstärkt man eher den Schlußcharakter der Aktausgänge; das zeigt die Bearbeitung am Ende des zweiten Aktes. 174, 1 Mein gestr.; 10 Mein gestr.; 11 Sie — 12 hangen gestr.; 10—17 knien ; 17 nach »kommt«: Z. 11 Sie — 12 hangen nachgesetzt. »Vorhang mittel«. Der letzte Auftritt zwischen Agnes und Albrecht in Vohburg wird in Kaiserslautern zur Aktschlußszene. Man nimmt deshalb

den Reden von Agnes sehr viel, die letzten Worte Albrechts bleiben aber erhalten: 192, 30 — 193, 2 gestr.; 193, 3 Alles! mußte! gestr.; 4 Fürchte — 6 Fall: gestr.; 8 Auch — 10 gestr.; 11 Nothafft — 12 gestr.; 13 Den — 14 überwunden gestr.; 14 Siehe — Albrecht gestr.; 15 mir (vor »denke») gestr.; 18 laß — bekennen.; 21 Wie — 25 besorgen gestr.: »Vorhang ziemlich rasch. Schluß des dritten Aktes!« Auch in Kaiserslautern wird Preising die Schlußrede zum vierten Akt genommen. 214, 24 Was — Euch gestr.; 29 wirft — und gestr.; 31 — 215, 2 Aber gestr.; 215, 8—10 gestr.; 11 die ist's gestr.; 13—25 gestr.; 29 Er denkt — 30 Vater gestr.; 216, 5—6 gestrichen; 8 »n. l.« (d. h. nach links) »alles ab«; 10 schlägt — Stirn gestr.; 13—14 gestrichen. Auch hier wird durch die Kürzungen eine Vereinfachung der Vorgänge bewirkt. Hebbels Art zu schließen ist statischer; bei ihm werden die Personen, die die Schlußworte zu sprechen haben, nach dieser handlungsreichen Szene in der Schlußgruppe noch einmal festgehalten. Der Bereich ihrer Reden umfaßt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Stücks. Nach den Kürzungen des Kaiserslauterner Bearbeiters muß Theobald seine kurze Rede — alleingeblieben auf der Szene — als Schlußworte sprechen. Diese Worte, in dieser Situation, richten sich nur auf das Kommende; sie machen einen dynamischen Schluß. Der Charakter der Szenen V, 2 und 3 bleibt trotz der Kürzungen erhalten: 220, 31 Darum — 221, 2 Ach gestr.; 221, 11 gestr. dafür: Pausezeichen; 23—29 Emeran gestr.; 222, 6 Aber — 8 gestr.; 223, 16 Ja! Ja! gestr.; 17 vor »Noch«: »Willigt ein«; 20 nein, gestr.; 25 »ab l. (d. h. links) Vorhang mittel!«.

4. Die Wirkung des Berliner Textes

Die Aufführungen, die durch die gemeinsame Benutzung der Berliner Bearbeitung miteinander in Verbindung stehen, halten sich in der Gestaltung der Schlüsse an ihre Vorlage. Nur die Weimarer Aufführung von 1928 ändert über Grubes Arbeit hinaus selbständig. — Alle Aufführungen kürzen den Dialog Caspar—Knippeldollinger in der neunten Szene des ersten Aktes. (146, 17 Heut — 147, 2 gestr. in Weimar 1902, Mannheim 1906, Cassel 1909, Darmstadt 1917, Weimar 1928). Weimar 1928 läßt außerdem Szene 11 und 12 des

ersten Aktes wegfallen: 147, 14—148, 8 gestr. Das erste Bild schließt dort also mit dem Abgang der Turnierbesucher, und Knippeldollinger erhält das Schlußwort. Wie bei Grube bleibt der Schluß des ersten Aktes unbearbeitet; nur Weimar 1928 kürzt den Schlußdialog Albrecht—Frauenhoven und stellt eine andere Schlußgruppe; 157, 32 Wenn — 158, 3 lange gestrichen 158, 6: »Wenn Albrecht abgeht, ruft alles auf der Szene: Hoch Herzog Albrecht. Vorhang. Aktus.« Weimar 02, Mannheim 06, Kassel 09, Darmstadt 17, und Weimar 1928 übernehmen von Berlin den Strich 174, 6 und ich — 8 getroffen am Ende des zweiten Aktes. Darüber hinaus kürzt Weimar 28 : 174, 13 So sei — 17 Haupt.) Am wenigsten decken sich die Bearbeitungen des Vohburg-Bildschlusses. Weimar 1928 kürzt III, 12 besonders stark: 192, 30 Und es — 193, 2 abzuschütteln gestr.; 193, 5 ich halte — 6 ist sie! gestr.; 8 Auch — 31 gestrichen. Die anderen Aufführungen halten sich dagegen, trotz Abweichungen, enger an die Vorlage: 192, 30 Und — 193, 1 bestreut gestr. Weimar 02, Mannheim 06, Kassel 09, Darmstadt 17; 193, 5 ich halte — 7 sie gestr. W. 02, M. 06, C. 09; in D 17/5 ich halte — 12 Schutz gestr.; 8 Auch — 12 Schutz gestr. C. 09. W. 02, 11 Nothhafft — 12 Schutz neben dem größeren von Z. 8—12; M. 06: 8 Auch — 10 im zweiten Soufflierbuch neben dem größeren von 8—12 im ersten Soufflierbuch, im Regie- und im Inspektionsbuch und in den Rollenheften; 13 Den — überwunden W. 02, M. 06, C. 09, D. 17; 21 Wie — 24 Dieß! gestr. W. 02, M. 06, C. 09, D. 17; die anderen Berliner Striche (Z. 15, 18—19, 26 und 27 — nicht) sind in diesen Inszenierungen »aufgemacht«. Die Weimarer Bearbeitung von 1902 hat Ende des vierten Aktes mit Berlin nur eine Kürzung gemeinsam: 216, 13—14. Die anderen Striche sind selbständig: 215, 21 Laßt — 23 Nägel gestr.; 216, 11 Nein gestr.; vor »nach«: Nein nicht nach Augsburg! eine Variante des Weimarer Soufflierbuches von 1852; 11 Das — 12 mein! gestrichen. Dieser Bearbeitung nähert sich die von 1928: 215, 13 Pappenheim — 16 mit ihr! gestr.; 18 Ei! Die! gestr.; 216, 1 Pappenheim — 6 fangen! gestr.; 11 Nein gestr.; Das — 14 will's. gestr. Die Bearbeitungen der anderen Bühnen halten sich enger an Berlin. Den Schluß der Kerkerszene übernehmen die Mannheimer, Kasseler und erste Weimarer

Aufführung von Berlin. Darmstadt streicht außerdem noch 221, 22—28. Die letzte Weimarer Aufführung baut die Szene V, 3 um: 220, 19—221, 11 So gestr.; 221, 11 es] das; 222,8 Hebe — Versucher!] Geh; 14 Albrecht] O; was — 17 Zeit gestr.; nach 25: »Alles ab, bis auf Preising.« Es folgen nun Teile des teichoskopischen Monologs aus Ea [Werner I, 13 S. 309): Z. 1 Sie — 2 ihr, gestr.; 4 Jetzt — 7 nah gestr.; 9! Das Volk — 12 Brücke (»Bücke« im Druck der Säkularausgabe); 13 dem elenden] den; 14 sein] ihr; um — 15 schützen, gestr.; 15 seine] ihre; 16 (er tritt — 17 gekommen, gestr.; 17 zurück gestr.; 18 jetzt gestr.; Nicht — 19 Mal! gestr.; 19 Sie ist — 310, 66 gestr. Durch diesen Einschub ersetzt der Bearbeiter V, 4—V, 8 er streicht also: 222, 28—227, 33.

Bühnentechnik und Textbearbeitung

Mit der Zusammenstellung der verschiedenen Bearbeitungen der Schlüsse von Agnes-Szenen sollte untersucht werden, welche Wirkung die verschiedenen Besetzungen auf die Gestaltungen dieser Rolle hatten, d. h. ob es für jedes Fach besondere handwerkliche Mittel der Texteinrichtung gäbe. So wäre es dankbar, daß man der Heroine gern das Schlußwort einräumte, daß man dagegen die Sentimentale vor dem Fallen des Vorhangs nicht so stark herausstellte, überhaupt, daß den freien Anordnungen des Dichters ein starreres System bühnengebräuchlicher Anordnungen gegenüberstände, denen die Verhältnisse eines Stückes bei der Aufführung angepaßt würden. Die Beispielsammlung für den Fall »Agnes Bernauer« belegt, daß sich ein solches System hier nicht herausbilden konnte. Jede neue Darstellung hinterläßt zwar Spuren am Text, die zeigen, wie man versuchte, den Körper des Stückes der Apparatur der Bühne anzupassen. Aber da diese Versuche in vielen Fällen sich gar nicht auf ältere Erfahrungen stützten, in anderen mit älteren Aufführungen nur wenig Angriffspunkte gemeinsam hatten, — manchmal ist es der Text, manchmal verbindet zwei Einstudierungen ein Darsteller oder ein Regisseur, nur einmal ist Text, Regisseur und Hauptdarstellerin zwei Aufführungen gemeinsam —

sind die Spuren immer neu, und statt eines starren Systems von weitervererbten Bräuchen erhalten wir einen Katalog von Inszenierungsmöglichkeiten für die Textstellen, die gerade betrachtet wurden. In diesen Katalog gehören schon die Besetzungen mit verschiedenen Fächern. Die Zahl der Mittel, mit denen die Agnesrolle für die Heroine vorbereitet wurde, ist gering, denn nur zwei Fälle lieferten hierzu das Material. Die Uraufführung konzentrierte die Handlungen und Reden der Schlußensembles sehr stark auf die Hauptfigur, das wurde besonders deutlich an der Bearbeitung der Schlüsse des ersten und zweiten Aktes. Die Bearbeitung der Schlußszenen in Bochum zeigt, daß man die Hauptrolle stärker aktivieren wollte. Die Agnes des Originals ist — besonders bei der Verhaftung in Straubing und während des letzten Auftrittes im Kerker — passiv. Die Folge der Reden und Geschehnisse wird von Figuren wie Pappenheim, Theobald, Preising, sogar Emeran bestimmt. In Bochum beherrscht Agnes diese Szenen. Es ist leicht, die Tendenzen dieser beiden Bearbeitungen mit dem Fach der Hauptdarstellerin in Beziehung zu bringen, leichter jedenfalls, als bei Aufführungen, deren Hauptdarstellerinnen dem sentimentalen Fach angehören. So groß die Zahl der Aufführungen ist, die diese Besetzungsweise, wenigstens äußerlich, durchführten, so zahlreich sind die Möglichkeiten, die mit den Darstellerinnen dieses Fachs – fast will scheinen: für die Darstellung überhaupt — erprobt wurden. Für die Tatsache, daß starre Darstellungsbräuche nicht durch den Bühnenbetrieb in eine Aufführung hineingetragen werden, sondern daß die Vererbung von Bräuchen in der Inszenierung eines Stückes von Bühne zu Bühne, von Regisseur zu Regisseur und von Darsteller zu Darsteller eine Erstarrung bewirkt, bietet die Geschichte der Bearbeitung dieser Schlußszenen leider nur ein Beispiel, das Verhältnis von Wiener und Leipziger Einrichtung.

Daß Josephine Wessely ihre Rolle unter Bedingungen spielen konnte, die für das darstellerische Maß von Friederike Bognar geschaffen wurden, ist ein kleiner Ansatz zur Festigung der Texteinrichtung, ein Ersatz für eine Beobachtung, die an einem häufiger aufgeführten Stück eher möglich wäre.

Welchem Zweck auch immer die Abänderungen dienten, ob sie eine Figur umcharakterisieren, ob sie eine Folge von Anordnungen für die besonderen Bühnenverhältnisse umstellen oder vom Stilempfinden des Regisseurs diktiert sind, sie ändern entweder nicht die Mittel, mit denen der Dichter »inszeniert«, oder nicht die Mittel, mit denen er »charakterisiert«. Ein Beispiel für die Umcharakterisierung ist gegeben in der Bochumer Bearbeitung der Verhaftungsszene: die Hauptfigur wird nicht mehr von den Handlungen der Nebenfiguren überdeckt, ihre Reden werden nicht mehr durch die Geschehnisse verwirrt wie in der ursprünglichen Anordnung.

Damit ist die Bochumer Agnesfigur mit anderen Zügen ausgestattet als die des Originals. Trotzdem bleiben die Mittel, mit denen der Dialog vorwärts getrieben wird, dieselben: die Einsätze für die Rolle der Agnes geben die Nebenfiguren, deren Reden die fortschreitenden Phasen der Verhaftung bezeichnen. Wie im Original bringt Preising, neu auftretend oder wenigstens zum erstenmal in diesem Auftritt einsetzend, die Geschehnisse zum Ende.

Auch der Einsatz der Schlußworte Theobalds wird wie im Original durch die letzten Worte von Agnes motiviert, nur daß die Änderung die kontrapunktliche Verarbeitung Hebbels an dieser Stelle verwischt.

Beidemale ist das Stichwort im engsten Sinn, nicht in jenem verblaßten des Bühnenjargons: Albrecht. An ein Gerippe von kleinsten Geschehnissen arbeitet also Hebbel die Folge der Reden, und dieses Gerippe bleibt unverändert, welche Veränderungen auch immer an dem Charakter einer Figur durch die Aufführung angebracht werden. Daß eine solche Trennung zwischen Technik der Szenierung und Technik der Charakterisierung nicht immer vorgenommen werden kann, zeigt die letzte Rede Theobalds am Schluß des vierten Aktes; wir haben schon gesehen, daß dieser Einsatz vom Dichter psychologisch wahrscheinlich gemacht wurde. Dieses Mittel aber, die Illusionierung der Wirklichkeit eines Dialogs durch den Charakter, die Psychologie, den Affekt der redenden Figur, ist Hebbel nur Mittel neben anderen, ein Hebel zur Weiterbewegung der Reden, der niemals zum Bauprinzip wird, sonst könnten nicht

in einer Szene desselben Dramas zwei Figuren aufgezeigt werden, von denen die eine, Agnes, umcharakterisiert werden kann, ohne daß an den Anordnungen der Szenierung geändert zu werden braucht, während in der anderen, Theobald, beide Funktionen vereinigt sind. Ob Hauptfigur oder Nebenfigur, es wäre unmöglich, im »Erbförster« Otto Ludwigs die szenischen Mittel zu ändern, ohne die Entwicklung der Charaktere der redenden Figuren im selben Zuge zu stören. Wollte man den Motor des Dialogs im »Erbförster« I, 1 oder I, 3 durch andere Mittel ersetzen, man griffe damit die Gestalt des alten Weiler und der Titelfigur an. Nur deshalb, weil Hebbel die Charakterisierung ein Mittel neben vielen ist, konnten wir früher von einer »doppelten Verwendung« sprechen. Die Betrachtung der Einzelauftritte wird uns später über Zahl und Art der Mittel, die Hebbel in der »Agnes Bernauer« verwendet, mehr sagen und wird auch Gelegenheit geben, mehr Beispiele aus den Aufführungen zum Vergleich zu führen.

Das eben besprochene Beispiel aus IV, 12 wäre schief ohne ein Gegenbeispiel, weil die verglichene Aufführung nicht nur die gleichen Mittel anwendet, sondern auch Hebbels Anordnung solcher Mittel nicht zerstört, nicht zerstören konnte, denn sie war ja an das Gerüst dieser handlungsreichen Szene gebunden. An einer handlungsärmeren Szene, dem Schlußauftritt in Vohburg, zeigt sich, daß die Aufführungen, in diesem Fall sind es fast alle, wohl imstande sind, den Motor des Dialogs durch einen anderen zu ersetzen. Aber auch der Ersatz ist eines der Mittel, oder eine Zusammenstellung von Mitteln, die ins Arsenal Hebbels gehören. III, 12 ist eine reine Dialogszene, es geschieht in ihr nichts als Rede und Gegenrede. Mit der Förderung des Dialogs verbindet Hebbel auch hier die Zeichnung einer Figur. Die Bearbeitungen verfahren aber diesmal umgekehrt: sie »inszenieren« um, ohne den Charakter eines Redenden verändern zu wollen. Für uns ist das Ergebnis das gleiche: wir beobachten zum Zweitenmal, daß Charakterisierung und Dialogführung der A. B. nicht in einem Funktionsverhältnis miteinander stehen, sondern daß das Eine wie das Andere Ingrediens eines Inszenierungsrezeptes ist. Der Zugriff der Bearbeiter gilt diesmal einer Eigen-

art Hebbels; man will Agnes in den Rahmen des Bildes zurückdrängen, aus dem sie mit ihrer großen Rede heraustritt. Von Wien 1868 bis Leipzig 1931 sind sich die Dramaturgen darin einig, diesen Eindruck abzuschwächen. Nur Dingelstedt, Marr, Berger und Martersteig bringen diese Szene mit den Anordnungen Hebbels auf die Bühne. Mit der Abschwächung des eigentlichen Geschehnisses dieser Szene, der großen Rede von Agnes, verliert der Dialog an Bedeutung, und die Aufführungen, die mit ihm trotzdem das Vohburgbild beschließen wollen, müssen ihm von einer anderen Quelle her ein Scheinleben geben. Hebbel gab den Worten von Agnes dadurch Nachdruck, daß er sie in einen Zusammenhang setzte, in dem alle ihre Bedenken noch einmal vor dem ersten Treffen zwischen Vater und Sohn nach der Heirat anklingen, soweit sie nicht direkt zum Ausdruck kommen; und nicht nur durch Albrechts Optimismus werden diese Sorgen von Agnes kontrastiert, ihre Tiefe und Weite steht außerdem Albrechts Haften an kleinen, nächstliegenden Dingen gegenüber. Schon kleine Striche an der Rede Agnesens müssen die Gewichtsverteilung verschieben und Albrecht die Führung im Dialog geben. Dann werden die Reden nicht mehr durch Agnes gefördert, sondern durch das kommende Ereignis, durch das Turnier. Wien und die erste Aufführung in Leipzig erreichen das, indem sie die große Rede von Agnes ganz wegfallen lassen. Auch in Weimar 1928 fällt sie unter einen Strich, durch den nur ein kurzer Dialog Albrecht—Agnes stehen bleibt, der aber hier wie ein Nachklang des Auftritts Preising—Albrecht wirkt. Beidemale hat man der Szene ihren Kern genommen, einmal aber stützte man sie mit der kommenden, das andere Mal mit der vergangenen Szene. Die übrigen Bearbeitungen beseitigen die Rede der Agnes nicht ganz, ihre Striche ordnen sie aber dem Zuge der Reden Albrechts ein. Das Hauptinteresse der Sprechenden und des Betrachters richtet sich hier auf das Turnier, und der Redewechsel geschieht nur, weil die kommenden Ereignisse von zwei verschiedenen Temperamenten betrachtet werden sollen. Die Verschiedenheit der Anlage dieser Temperamente durch den Dichter bleibt so gewahrt, verschüttet wird aber die ursprüngliche Quelle von Rede und Gegen-

rede. Die erschließt sich aus der Art, wie Albrecht mit der Besorgnis vom Verhalten seines Vaters fertig wird und wie gleich darauf Agnes gerade diese Besorgnis vertieft; zur neuen Quelle wird eines der Themen der ursprünglichen Reden, das Turnier. Denn nicht nur die Technik des Redewechsels ist ja verändert, auch der Zusammenhang innerhalb der Agnesrede wird zerstört. Die Berliner Bearbeitung, wo sie auch gespielt wurde, und der Bochumer Versuch lassen Agnes nur noch sagen, daß sie gern weiter falsch angesehen sein will, obwohl sie schwer darüber hinwegkommt, wenn nur Friede bleibt zwischen Vater und Sohn. Die Worte, mit denen sie tiefer in ihre Lage eindringt: »Den Schwindel hab ich überwunden,« mit denen sie Albrechts Angebot, für ihren Schutz während seiner Abwesenheit zu sorgen, zurückweist, die Worte, die so überklar von ihren Gefühlen sprechen: »kaum laß mich's bekennen« usw. und der Vergleich zwischen früher und jetzt, durch den sie ihre Lage seherisch klar beurteilt, sind gestrichen. Die Befürchtungen, die sie ausspricht, beziehen sich nur auf das Turnier; das sagt sie zwar nicht, aber der Zuschauer muß es annehmen, so stark steht ihre Rede mit diesen Strichen im Fluß der Äußerungen Albrechts. Zum selben Ergebnis kommen die Münchner Aufführungen von 1913 und 1924, obwohl man anders streicht. Hier vollzieht sich der Wechsel der Rede mit den Worten des Originaltextes, aber die entscheidenden Sätze vorher und nachher fallen weg. Albrechts »Auch gibts auf der ganzen Welt keinen Mann, der sich schneller in etwas ergibt, wie mein Vater, wenn er sieht, daß nichts mehr zu ändern ist!« und Agnes, »Den Schwindel hab ich überwunden!«. Der nächste Strich macht aus der klaren Rede von Agnes eine Äußerung des Affekts; fast zusammenhanglos, wie durch zufälligen Anlaß ans Licht getrieben, stehen zwei Besorgnisse nebeneinander: »Aber — sieh, mein Albrecht, es tut mir weh, wenn ich mir denke, daß ganz Augsburg mich für etwas anderes als für deine Gemahlin hält,« neben, in N13 durch »und« verbunden,: »Wie fürchterlich war's mir früher schon immer, wenn sich Freunde und Brüder meinetwegen entzweiten und von wie manchem Tanz blieb ich weg, um's nur nicht zu sehen! Und was

war das gegen dies!«. Eine Erwiderung Albrechts hierauf muß nicht mehr nur wie ein schwacher Trostversuch wirken, sondern männlicher, gefaßter und sicherer. So stark hat man die Rollen in der letzten Leipziger Bearbeitung nicht vertauscht; aber auch dort geht die Eigenbedeutung dieses Dialogs durch die Kürzungen ganz verloren; von der Agnesrede bleiben nur die zwei ersten Sätze stehen, aber auch Albrechts Schlußrede besteht nur noch aus einem Satz: »Diesmal ist gar nichts zu besorgen!«. Es wurde schon gesagt, daß nur Bochum schließlich die ganze Szene fallen ließ, und den Schluß des Vohburgbildes zu dem Monolog Albrechts in III,11 vorverlegte.

Mit am besten durch die Bearbeitungen dieser Szene läßt sich zeigen, daß man aus den Mitteln der Inszenesetzung keine »Geschichte« der Aufführungen machen kann. Sie haben sich innerhalb des Zeitraums von achtzig Jahren nicht gewandelt, sie wurden von den einzelnen Regisseuren nur verschieden eingesetzt.

Die geschichtlichen Vorgänge, die Wandlungen in der Bearbeitung der Agnes-Schlüsse spielen sich auf ganz anderen Ebenen ab. Wir haben gesehen, daß Veränderungen in der Bühnenmaschinerie, die Ablösung der Prospekt- und Kulissenbühne durch andere Typen, wie Drehbühne, Wagenbühne, oder Etagenbühne und damit Änderungen im Gebrauch des Vorhangs, Einfluß hatten auf die Inszenierung der Akt- und Bildschlüsse. Von der Uraufführung bis zur ersten Leipziger Aufführung inszeniert man das Stück nach Akten. Berlin 1900 bricht zum erstenmal mit diesem Brauch, es inszeniert nach Bildern. Wie stark diese Gliederung der Vorführung auf die Textgestalt der Bildschlüsse einwirken kann, das zeigen ganz deutlich die letzten Aufführungen des Stückes: Weimar 1928, Bochum und Leipzig 1931. Weniger Gelegenheit zu Beobachtungen dieser Art boten die Aufführungen zwischen 1900 und 1920. In diesen Zeitraum fallen ja einmal die treue Benutzung der Berliner Vorlage, dann die selbständigen Inszenier-gemeinschaften, die sich, wie Berlin, eine möglichst treue Wiedergabe des Textes zum Ziel machten. Damit sind wir in der anderen Ebene, die es ermöglicht, Wandlungen in der Textbearbeitung zu unterscheiden. Innerhalb der Aufführungsgeschichte trafen wir zweimal auf Gruppen, die ihren Inszenierungen die gleiche Bearbeitung zugrunde

legten. Die Hebbel-Dingelstedtsche Einrichtung verband die Aufführungen des Zeitraums 1852 bis 1881. Die Grubesche Erneuerung, die Rückkehr zur Gestalt des letzten Druckes, schaffte sich zwischen 1900 und 1920 große Nachfolge. Beidemale ist nur der Text Bindeglied, aber beim erstenmal ein weit schwächeres als beim zweitenmale. Selbst wenn zugegeben wird, daß Marr, der Verband des Burgtheaters und Förster eigenwilligere Faktoren der Bühnenarbeit sind, als die Namen Siegfried Jelenko, Karl Weiser und Hertzer, so bleibt doch zu berücksichtigen, daß mit Grubes Bestrebungen alle selbständigen Regisseure aus der zweiten Hälfte der Aufführungsgeschichte der »Agnes Bernauer« einig waren, und daß Berger, Kilian und Martersteig nicht weniger eigenwillige Faktoren im Theatergeschehen als die ebengenannten sind. Mit diesen Persönlichkeiten lassen sich zwei verschiedene Regisseurtypen beschreiben, trotzdem alle wieder etwas Gemeinsames haben; Dingelstedt und Förster stehen in der Entwicklungsreihe, die mit Schreyvogel ihren Anfang nahm, die sich über Eduard Devrient und Laube fortsetzte, und die immer stärker sich im Theaterbetrieb des 20. Jahrhunderts durchsetzte. Jeder ist nicht mehr nur Theaterfachmann, sondern daneben auch Theaterhistoriker, und trägt dieses sein Wissen um Theatergeschichte in seine Arbeit im Betrieb hinein. Es ist bezeichnend für die Rolle der »Agnes Bernauer« im Theaterbetrieb, daß sich dieser Typ an ihrer Aufführungsgeschichte reinlich aus der Fülle der Erscheinungen herauspräparieren läßt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stand diese Bewegung noch auf wenigen Augen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts beherrscht sie fast das gesamte Theaterleben. Und das macht den Unterschied zwischen den Bearbeitungen, läßt innerhalb dieser Reihe wieder zwei verschiedene Typen unterscheiden; der Münchner Text wird in Weimar, in Wien, sogar in Leipzig umgestaltet. Die besonderen Erfordernisse der Einstudierungen setzen sich viel stärker den Anordnungen des Dichters gegenüber durch, als das in den späteren Bearbeitungen der Fall ist. Gerade die einzige Änderung, der einzige Unterschied, den wir zwischen Wiener und Leipziger Bearbeitung an unseren Textstellen feststellen konnten, belegt diese Behauptung:

die Kürzung Försters zwischen den Szenen V,2 und 3 geschah, wir meinten das deutlich erkennen zu können, der Darsteltung zuliebe, Änderungen dieser Art finden sich nach 1900 zunächst nicht mehr; man bevorzugt jetzt Kürzungen, die die Anordnungen des Dichters nicht so stark angreifen, Muster dafür war uns der Strich Grubes am Ende des Auftritts I,9.[45] Aber auch dort, wo nach 1900 stärker eingreifende Überarbeitungen vorgenommen werden, sehen wir Anregungen zur Wirkung gelangen, die der eigentliche, enge Theaterbetrieb unmöglich geboten haben kann, dafür war die Einrichtung für die Aufführung in Dresden 1904 Beispiel, dort macht sich der Bearbeiter einen richtigen textkritischen Apparat zunutze, einen ähnlichen Fall liefert noch die letzte Weimarer Aufführung.[46] In der Formel: Einströmen neuer Anregungen, die primär nichts mit dem Theater zu tun haben müssen, gehen aber auch die Bearbeitungen auf, die dem Grubeschen Programm der Texttreue nicht mehr folgen, die letzten Aufführungen des Stückes 1929—1931. Drei Aufführungen aus dieser Zeit liegen vor, und alle drei bearbeiten den Text anders. In Kaiserslautern finden wir zum erstenmal wieder das Bestreben, die besonderen Anforderungen des Betriebs in der Einrichtung durchzusetzen.[47] Die Bochumer und die letzte Leipziger Einrichtung verhalten sich zueinander wie Extreme: Sätze, die Saladin Schmitt streicht, läßt Detlev Sierck stehen, die Schlüsse der Bilder werden in Bochum betont, in Leipzig »ausgespielt«, einer besetzt die Hauptrolle mit der Heroine, der andere mit der Sentimentalen, und all das in Aufführungen, die zeitlich fast zusammenfallen. Hierbei können nicht mehr Kräfte wirken, die die große Organisation »Theater« betätigt. Beide Regisseure verwirklichen vielmehr in ihren Bearbeitungen Auffassungen, die durch ihre persönlichste Ausbildung und Bildung angeregt worden sind. Und das ist das Gemeinsame, eine Kraft, die sich im Theaterbetrieb seit 1900 immer mehr durchgesetzt hat. Nur hierin besteht das immer stärker spürbare Selbständigwerden des einzelnen Regisseurs. Keine noch so eigenwillige Bearbeitung eines Regisseurs aber ist imstande gewesen, die von Hebbel bestimmte dramaturgische Anlage, die Trennung von Inszenierungs- und Dramatisierungsfunktionen, zu beseitigen.

Interpretation des Stückes

1. Bilderfolge

Zwei Momente in der Aufführungsgeschichte der »Agnes Bernauer« traten in der Untersuchung bisher immer deutlicher hervor: der Kampf um die Aufnahme des Stückes in den Theaterbetrieb und der Charakter der Faktoren, die sich immer wieder um diese Aufnahme bemühten. Die Frage, ob »das Stück« in seiner Eigenart, die z. B. imstande war eine große aesthetische Diskussion hervorzurufen, sich in seinen Aufführungen gewandelt hat, kann nicht entschieden werden durch eine Untersuchung der Mittel der Inszenesetzung. Eine solche Untersuchung trifft eine Schicht dramatischen Schaffens und theatralischer Arbeit, in der es fast gleichgültig ist, ob es sich um eine »Agnes Bernauer«, eine »Judith« oder eine »Maria Magdalena« handelt, in der sich sogar Hebbel, Grillparzer, Otto Ludwig, Laube, Rudolf von Gottschall, Benedix und die Birch-Pfeifer schwer trennen lassen. Eine solche Untersuchung könnte viel eher der aesthetischen Diskussion direkt zugeführt werden, etwa durch einen Vergleich der Mittel, die Hebbel für die verschiedenen Szenengruppen seines Dramas bevorzugt, und derer, die die Aufführungsleiter anwenden. Noch weniger hilft die Geschichte der Bühnentechnik, die Aufführungen nach ihrer literarischen Gestalt zu unterscheiden; und das Bestreben der Regisseure nach 1900 ging ja eher dahin, die »Agnes Bernauer« vor einem solchen Wandlungsprozeß zu bewahren, als Sie in ihn hineinzuziehen. Vor 1900 aber arbeiten die Aufführungsorte im Technischen viel zu unabhängig voneinander, als daß — trotz der gemeinsamen Textvorlage — das Zustandekommen einer gemeinsamen »Auffassung« oder wenigstens geschmacksgeschichtlich interpretierbarer Aufführungstexte

zu erwarten wäre. Der Charakter der Regisseure und die Rolle des Stückes im »Betrieb« scheinen zwei Dämme zu sein, die das Eintreten in einen Verwandlungsprozeß, wie ihn andere Stücke, z. B. »Don Carlos«, »Kabale und Liebe« oder »Wallenstein« mitgemacht haben, verhindern. Zur Bestätigung dieser Vermutung muß die Betrachtung sich von dem Geschehnismosaik, den Mitteln und Mittelchen der Inszenierungskunst, zu den Verhältnissen des Handlungsgerüsts vom Stück »Agnes Bernauer« wenden.

Nur wenige Inszenierungen haben an der Bilderfolge des Stückes etwas geändert. Die Weimarer Aufführung von 1902 machte aus den Szenen 4—10 des fünften Aktes zwei Bilder: man wechselte den Schauplatz des Schlachtfeldes einmal zu Beginn der achten Szene. Die Auffrischung dieser Einstudierung 1916 ließ diese Anordnung fallen: in den Zeiteintragungen des Inspizienten für die beiden Vorstellungen 1916 ist die Verwandlung vor V, 8, im Gegensatz zu den Buchungen 1902, nicht berücksichtigt. Die Aufführung von 1928 ändert aber die Bilderfolge des Dichters wieder, und an der gleichen Stelle. Wir wissen schon, daß damals nach dem Umbau der Kerkerszene V, 4—8 fortfielen.[48]

Der Monlog Preisings ersetzte also V, 4—6 und der Situation, mit der V, 9 einsetzt, traute man anscheinend genügend erklärende Kraft zu, um die eigentlichen Kampfhandlungen »verdecken« zu können.[49]

Schließlich ändert Leipzig 1931, abermals an der gleichen Stelle; der Dialog der Szenen V, 4—6 wird stark umgestellt, der Ort der Handlung wird in das »Kabinett des Herzogs« verlegt. Danach wird der Beginn umgedichtet: »Ernst (allein). Stachus: Die Herren von Pienzenau und Seyboltsdorff. Ernst: Sollen warten. »Daran schließt sich ein kurzer Monolog Ernsts aus V, 5. 223, 18 Wenns — 22 umher irrt! Es folgt der Auftritt Preisings, ohne Pappenheim, und damit der Dialog aus V, 6 mit folgenden Strichen: 223, 24 mit Pappenheim; Hier sein!; 25 Ihr Preising?; 27 Pappenheim — 30 giebt![50] 224, 11 Das Volk — 13 that; 21 ein — hielt.; 21 als sie — 22 gewiß; 33 wo — 225, 2 erklärt,; 225, 2 Himmel — 3 wieder in; 3/4 getheilt haben, und; 4 ein]

als; 7—9 er!] Preising: Man sagt Herzog Albrecht hat ein Heer aufgestellt gegen Euch. Ludwig von Ingolstadt ist mit ihm. Er marschiert auf München und will kämpfen.; 10 (rufend); 13 Ei,; 14 und — 16 dann; dafür ist eingesetzt: 222, 32—223, 1 kann!; 223, 3—5; 223, 27 Pappenheim — 30, [50a]; die Szene schließt, abgesehen von einigen Änderungen, wie bei Hebbel mit den Worten Ernsts: 225, 16 (Er erhebt — 19; geändert ist: 18 zu gestr.; nach »Pferde«!: Waffen; 18,19: Otto von Bern gestrichen. Die Kampfszenen fallen weg, aber auch die erste Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn nach der Gefangennahme: S. 225, 20 — 230, 15 ist gestrichen. Die Verkündigung der Acht wird aus dem Zusammenhang, in dem sie bei Hebbel steht, herausgenommen und als selbständiger Anlaß für die neue Szene verwendet: Vater, Sohn und die Parteigänger kommen zusammen eigens zur Vollziehung der Acht. Sie ist nicht mehr nur ein Glied in der Kette der Ereignisse Kampf, Gefangennahme, Freilassung. Der Bearbeiter legt auf eine so dichte Fügung der Handlungsglieder keinen Wert, ihm genügt die flüchtige Motivierung der letzten Szene durch die Zeremonie der Achtverkündung. Die »letzte Szene: Offenes Feld« beginnt mit dem Auftritt der Parteien: »von links Herzog, Preising. Von rechts Albrecht und Anhänger.« 230, 17 gestrichen; 31—231, 8 gestr., 231, 21 anstatt — 24 erschöpfen, gestr.; 232, 3 Sag' — 4 gestr.; 8—11 gestr.; 13 soll — übergeben, gestr.; 15—18 gestr.; 19 weil — 20 steht gestr.; 25 Weh' — 27 zurück gestr.; 30 aber gestr. 31 Heran — 32 zerfleischt mich! gestr.; 233, 1—21 gestr.; 243, 2 und der — 4 richten. gestr.; 10 Fluch — sie nicht] und; So — 15 genug! gestr.; 16 und 17 Wittwe] Gattin; 20 Deine Gemahlin] Die Lebende; 25—28 gestr.; 30 nach »Blut!«: »Agnes Bernauer, Agnes Bernauer, der Tod heißt Agnes Bernauer und kennt kein Erbarmen.«[51]; 31 Erst — da!] Du kommst mit einem Heer. Zogst Du aus gegen den Herzog von Bayern. Das bist Du selbst.[52] 33 sein Mörder] der Mörder Deines Vaters; 235, 2 nach »beschlossen!«: Ich — Ja! aus 235, 3; 5 Mich schwindelt! gestr.; Er — 6 Hand gestr.; 11—14 Jahr! gestr.; 15 nach »genug!«: ab; es folgt ein Teil des Dialogs Albrecht — Preising aus Ea[53] mit diesen Kürzungen: Z. 60—63 auffangen] (er sinkt zusammen.)

Stimmen: 64 vor »Nein«: (Hebt den Stab auf.); nach »leben!«: (Stellung! Vorhang.)

Damit ist die Aufzählung der Inszenierungen, die an der Bilderfolge des Dichters änderten, beendet. Daß sich diese Bemühungen alle auf die Szenen auswirken, die die Schlachtfeldvorgänge enthalten, erklärt sich leicht aus der Schwierigkeit, die die Anordnung von Kampfhandlungen auf der Bühne machen. Und nur diesen gilt der Zugriff der Dramaturgen diesmal. Die Gewichtsverteilung des Stücks wird nicht angegriffen; eher dient ihr die neue Verteilung der Akzente: im ersten Fall, indem man der wichtigen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn einen neuen Rahmen schafft, in den beiden anderen, indem man ihnen das ganze Schlußbild einräumt, die Aufmerksamkeit des Betrachters nur für sie beansprucht, ohne diese auch noch durch das Theatergetümmel der Kampfhandlungen zu zerstreuen. Am besten zeigt die letzte Leipziger Bearbeitung, wie sehr es sich bei diesen Bemühungen um Erhaltung der Akzente des Dichters handelt. Die Anordnungen der Bilder im dritten und vierten Akt, der Wechsel zwischen Ernst und Agnes — Albrechtsszenen ist hier in den fünften Akt übertragen. Viel stärker, als in der Anlage Hebbels, ist Ernst hier von den bewegenden Geschehnissen abgekapselt; von den zwei Zusammenstößen mit seinem Sohn abgesehen, kommt er mit den Ereignissen nicht direkt in Berührung. Die Ereignisse des Stücks bewegt er in seinem Kabinett, als »Kabinetts«-Angelegenheiten. Während er aber von Hebbel doch einmal sehr stark in die Vorgänge eines Bildes hineingezogen wird, erhält ihm der Leipziger Dramaturg konsequent seine Sonderstellung. Im fünften Akt des Originals wird der Ernst, der bisher nur »regierte«, der mit den Figuren des Stücks nur mittelbar in Berührung kam, auf dem Schlachtfeld hin und hergestoßen, sogar in seinem letzten Auftritt gefangen herbeigeführt. Von diesen Gegebenheiten des fünften Aktes bleiben in der Bearbeitung von Sierck sehr bewußt nur die Regierungshandlungen des Herzogs stehen, nur die Vorgänge, die diese Figur in einem Abstand von den anderen halten. Es liegt hier wieder eine »Uminszenierung« vor, die ihre Mittel ganz aus dem Arsenal Hebbels bezieht, nur umgruppiert, aber nicht ändert,

weder Charaktere, noch Verhältnisse des Baus, noch Absichten des Dichters. Auch als Fall einer Abänderung der Figurenkombination ist diese Umarbeitung festzuhalten.

2. Der »unverhältnißmäßige Schluß«

Die Erweiterung des Schlusses durch Teile der Verkürzung in Ea dient wohl in erster Linie der Befriedigung eines Einwands der Tageskritik, der oft gemacht wurde.[54]

Sierck streicht aber nicht nur die erste Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, nach der Gefangennahme, er beschränkt auch die zweite Aussprache auf das Notwendigste und macht damit einen Versuch, den jede Aufführung, wann sie auch immer stattgefunden hat und welche Absichten immer ihr Regisseur haben mochte, der Betrachtung bietet. Alle diese Versuche scheinen eine Eigentümlichkeit im Bau des Stückes treffen zu wollen: »Mittlerweile die Bernauer verwest, streiten Rächer und Mörder. Wer ist sie? Nichts. Der Fall ist alles.« So zeichnet und erklärt Kerr diese Eigentümlichkeit,[55] und vorher[56] sagt er: »Etwas Meisterhaftes im Aufbau. Ganz unauffällig, ganz unabsichtlich steigt aus dem Arglosen das Kluge. Aus dem Vorgang das Urteil. Dann freilich zum Schluß verschlechtert sich der Bau. . . Etwas Unverhältnismäßiges. Ein langwieriges Nachklappen. Und doch liegt darin ein letztes vertiefendes Wenden und Wägen des Kerns.«. . .[57]

Diesem noch vielfach und anders kritisierten Umstand also, und nicht einer Veränderung im Verhältnis der Motive Staatsidee, Ernstanteil, Reichsanteil, Tragödie der Schönheit (Schultze-Jahde), der Haltung des Dichters zu Vorgang und Urteil (Kerr), galt die Abänderung Siercks. Wozu sonst ständen der starken Verkürzung des »nachklappenden« Schlusses eine so bewußte Verstärkung der Akzente in diesem Teil des Stückes gegenüber? Und in diesem Bestreben scheinen die anderen Bühnen, trotz aller Verschiedenheiten der Sierckschen Bearbeitung zu gleichen.

Von den Unterschieden zwischen der letzten Leipziger Bearbeitung und der Bochumer Einrichtung haben wir schon einiges wahrgenommen. Sie lassen sich auch beim Vergleich der Änderungen in V, 4—10 studieren, ohne aber

die gemeinsame Tendenz, die starke Zusammendrängung der Vorgänge nach dem Tode von Agnes zu verschleiern. Die szenischen Anordnungen Hebbels bleiben in Bochum erhalten: zu 222, 26—31 ist angemerkt: »Schlachtfeld/Kriegsmusik laut. Wenn hell, leise/Ernst, Wolfram, Ignaz, Bern, Ritter oben auf Treppe.«[58] 223, 1 Halt machen — 2 auf gestr.; 8 (wie Bern — 22 gestr.; 28 gleich gestr.; 224, 3—6 war's gestr.; 8 Erst — 13 that. gestr.; 17 nun dreht. gestr.; 19—30 kommen gestr.; 31 Warum — 32 gedrungen? gestr.; 32 Es ist — 225, 6 gestr.; 225, 10 Nun — gut! gestr.; 12 gestr.; 14 Und — 19 gestr.; zu 20—22; »Kriegsmusik laut, Trommeln und Trompeten aus Orchester: 6 Soldatenpaare (kämpfend) 1 (links) [sieben Namen] und ein Statist/ r (rechts) [7 Namen] gehen kämpfend r. u. l. ab. Bühne Treppen r. u. l. und Haupttreppe kämpfend herab: 10 Soldatenpaare« zwei Pausezeichen »Mitte oben: Albrecht und 4 Ritter (kämpfend)« [fünf Namen] »Soldaten links/ wieder links ab.« Z. 23—26: vor jeder Zeile ein Name. 30 Musik leise; 31 Hei — umfallt gestr.; 216, 2—3 soll gestr.; 5 Räuber — 6 gestr. »Pappenheim r. 1. [d. h. eins, die Nummer der Gasse]; 8 Musik laut; 10 Zieh — 15 gestr.; 16 Musik leise; 20—227, 5 gestrichen; Kriegsmusik laut »Sieg«/Bühne r. u. l. hinauf: Alle Soldatenpaare. 22 Standartenträger / aus Orchester: Nothafft. Frauenhoven und 8 Soldatenpaare und 2 Standartenträger. »[Mit Zeichnung.] Soldaten Orchester. Bleiben auf Treppen stehen.« 227, 9—16 aus! gestr.; 17 Ihr — 18 gepackt! gestr.; 19 Musik aus; 20—24 Seite.) gestr.; 26—33 gestr.: »Ernst, Preising 1, I/ Oben Mitte: 4 Ritter«. 228, 7 Fort gestr.; 10—22 ich? gestr.[59] 23 oder Regensburg gestr.; 25 nach: »tath«: Schritt vor; 27 nach: »besteht!« zurück langsam;[60] 28 auf — mich! gestr.; 29 Du hast — 229, 2 besser. gestr.[61] 229, 8 Wenn — Vater! gestr.; 11 nicht — 15 gestr. 20 Ha, Ha — 27 Seinigen.) gestr.; 28 Herzog — 31 gestr.; »zwei Schritte vor, langsam zurück.« 230, 1 nicht — 3 davon! gestr.; 5 und daß — 17 gestr.; »Trompeten/Herold und Begleiter. 2. Stand.[62] Mitte oben«. 230, 23 »Schwerter einstecken«. 26—231, 14 hiemit gestr.: 231, 17 »Empörende Bewegung vor und zurück.« die Wir — 25 gestr.[63] 27 Angesichts desselben gestr.; 31 — 232, 18 gestr.; 232, 19 weil — 20 steht gestr. 20 : 2 Schritte

vor; 233, 1—6 gestr.; 7 langsam zurück; 9 wer — hindern, gestr.; 10 Thu's — 12 Dich! gestr.; 16 und — 17 bringt, gestr.; 18 Denn — 19 gestr.; 22 gestr.; 25 etwas zurück, senken Köpfe; 31 statt — 32 halten! gestr.; 234, 2 und — 4 richten, gestr.; 8 und der — 10 ehrt! gestr.; nach 13 »leben«; 234, 29 — 235, 9 gebeutst! eingeschoben, darin gestrichen: 234, 31 den da; 235, 2 So — 3 wegen! gestr.; 234, 30 »Bewegung ein Schritt herauf«; 32: »Schritt ab«. nach 235, 9 gebeutst: 234, 15—24; darin gestr. 15 Dies — genug!; 19 und ich — 20 verdient! 21 und für — 22 stiften; Der Rest des Schlußdialogs fällt weg: 234, 14; 25—28; 235, 9. Im Kloster — 15. »Schwerter hoch, senken, Standarte auf / Fanfare« [Pausezeichen] »Alle senken die Schwerter / Vorhang.«

Für die Verschiedenheit der Bochumer und Leipziger Inszenierungen zeugen, wie früher, ganz augenfällig die Schlüsse. In Leipzig beendet das Fallen des Vorhangs die Vorführung der Vorgänge, ohne daß sich der Schluß durch eine Einigung der Redenden oder durch eine Vollendung der Situation angekündigt hätte. Dies geschieht dadurch, daß man von Albrechts Repliken nur die stehen läßt, in der er sich am wenigsten zur Versöhnung geneigt zeigt, daß Ernst nicht in eine einigende Schlußgruppe aufgenommen wird, und daß man in dem nachgesetzten Dialogteil aus Ea die Gegensätze noch einmal voll zum Ausdruck kommen läßt. Aber auch diese Einfügung enthält im Original eine optimistische Wendung als Schlußwort: »Preising .... (mit einem Blick gen Himmel.) Verhüten konntest Du dieses Opfer, zu Schanden machen kannst Du es nicht!« Diese Worte wurden in Leipzig nicht gesprochen. In Bochum fällt der Vorhang nach einem Schluß, nach einer Einigung der Redenden und nach einer vollendeten Situation.

Dort sind die Striche in der Albrechtrolle so gelegt, daß aus dem Schwanken, aus dem Hin und Her der Antworten nur noch ein allmähliches Nachgeben übrigbleibt, zu dem freilich Ernst das meiste tut, auch äußerlich, im Anteil an den Worten. Auch hier beugt die Bearbeitung dem Einwand der Tageskritik vor; durch die Umstellung führt sie die Reden von den allgemeinsten Worten Ernsts über Staats-

gedanke und Fürstenpflicht, »die mit dem Einzelfalle von dem sie abgezogen sein sollen, gar nichts mehr zu tun haben«, zum größten Widerstand Albrechts »Nein, nein! Die Hölle über mich . . .« Der wird gebrochen durch die Übergabe des Herzogsstabs, wie im Original. Von dort kehrt der Text der Ernstrolle in der Wendung, die die Umstellung erst ganz vollzieht, zum »Einzelfalle« zu Agnes, zurück. Jetzt ist Albrecht entwaffnet, und Ernsts Worte »Deine Gemahlin konnte ich nicht anerkennen, Deine Wittwe will ich selbst bestatten (), damit das reinste Opfer, das der Nothwendigkeit im Laufe der Jahrhunderte gefallen ist, nie im Andenken der Menschen erlösche!« schließen das Stück. Wenn man in Bochum auch nicht so stark uminszeniert wie in Leipzig, wenn man im Gegenteil sogar die Schlachtfeldstaffage zur Verlebendigung, zur Gliederung und Betonung der Abschnitte des Redekampfes verwendet, es bleiben doch Ähnlichkeiten genug. Die eigentlichen Kampfszenen werden zwar in Bochum nicht gestrichen, sie werden aber verkürzt: der Auftritt mit Pappenheim kommt nicht mit der ganzen Ausführlichkeit auf die Bühne, die Theobaldepisode fällt weg, und der Siegesjubel der Albrechtpartei wird auf das Notwendige beschränkt. Zwar kürzt man in Bochum den letzten Dialog Ernst—Preising, die Meldung der Hinrichtung in V,6, viel stärker als in Leipzig, aber schon hier zeigt der Vergleich eine Ähnlichkeit der Kürzungen, die sich dann durch das ganze Bild hindurch feststellen läßt. Es entfällt in beiden Aufführungen: der Dialog Ernsts mit Bern,[64] die Details der Hinrichtung, die Preising gibt, werden in Bochum stärker, in Leipzig weniger stark gestrichen,[65] die Erinnerung an Theobald und an den alten Bernauer, die bei der Wendung des Gesprächs von Agnes zu Albrecht mit einfließt, verliert durch die beiden kurzen Striche Siercks nicht viel, während man in Bochum diese Wendung durch die Streichung der Erinnerungen vereinfacht.[66] Ebenso sind Ernsts Worte über den Aberglauben[67] und sein Hinweis auf den Kaiser[68] in Leipzig nur überarbeitet, in Bochum aber gestrichen. Umgekehrt ist das Verhältnis in der ersten Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, sie fällt in Leipzig ganz weg, in Bochum dagegen ist sie doch stark gekürzt; das Intermezzo mit Preising

und Ernsts Eintreten für seinen Kanzler[69] entfällt, sodaß Ernst sofort die Verantwortung für das Geschehene auf sich nimmt und die eigentliche Auseinandersetzung früher beginnen kann. Diese bewegt sich, trotz der Striche, wie im Original, Albrecht erfährt mit jeder Replik Ernsts mehr, wie weit der alte Herzog die Verantwortung zu tragen bereit ist, sein Nichtverstehenwollen oder -können steigert sich bis zum Befehl weiterzukämpfen. Dieser Befehl veranlaßt die Wendung des Dialogs dadurch, daß er Ernst Gelegenheit gibt, seine Sinnlosigkeit darzutun. Diese Wendung von der Erörterung des Falls zur Beschäftigung mit den Vorgängen bleibt, es bleiben die Mittel, mit denen der Dialog vorwärtsgetrieben wird, aber die Striche mildern Gegensätze und Übergänge, machen diese erste Auseinandersetzung zu einem Vorpostengefecht der kommenden Redeschlacht, Ernsts Anteil am Schicksal Agnesens wurde in der Rede 229,32—230,7 vom Dichter stärker gezeichnet, als sie der Bochumer Dramaturg zum Ausdruck kommen läßt. Damit erst ist die Wirkung der Umstellung im Schlußdialog gesichert. Denn nur dann, wenn die Gespräche im Ablauf des Bildes den Gegenstand noch nicht berührten, wenn Ernst in seinen Schlußworten zum erstenmal in diesem Ton von der Getöteten spricht, wird die Zeichnung der Albrechtfigur glaubhaft, und der Abschluß des Stückes ist wenigstens von dieser Seite gesichert. Die Auseinandersetzung wird durch die Ankunft des Herolds unterbrochen, Bochum verzichtet also auf den Abschluß dieses Gesprächs, den Hebbel vorsah: »Albrecht (hält inne und senkt sein Schwert).« Auch im letzten Auftritt treffen die Striche der Leipziger und Bochumer Bearbeitung dieselben Partien: beidemale wird der Auftritt des Legaten ausgeschaltet.[70] Die Striche in der Achterklärung decken sich fast; Bochum: 231,17 die wir — 25, Leipzig: 231,21 anstatt — 24 erschöpfen, der kleinere Strich, den Bochum auch plante. Beidemale kommen Nothafft und Frauenhoven nicht zu Worte.[71] Beide Aufführungen bringen Ernsts allgemeine Betrachtungen und den Redewechsel, den Leipzig ganz streicht,[72] bearbeitet Bochum wenigstens stärker als andere Partien. Schließlich zeigen beide Aufführungen Umarbeitungen des Schlusses.

3. Ähnlichkeit der Bearbeitungen

Von einer Ähnlichkeit der Bearbeitungen kann natürlich nur gesprochen werden, wenn man die Tatsache, daß an bestimmten Stellen gestrichen wird, einmal wichtiger nimmt als das »Wie« der Streichungen an diesen Stellen. Bezieht man andere Aufführungen so in die Betrachtung ein, dann ergibt sich, daß immer wieder die gleichen Textstellen Kürzungen unterliegen. München, Weimar und Stuttgart 1852, Wien 1868, Leipzig 1881, Berlin 1900, Hamburg 1906 und Leipzig, München 1913 unterscheiden sich darin in nichts. Die Stellen, die den Kürzungen anheimfallen, haben wiederum große Ähnlichkeit miteinander, entweder handelt es sich um Partien, in denen Nebenpersonen in den Dialog eingreifen, z. B. Frauenhoven und Nothafft im letzten Auftritt, oder es sind Stellen, in denen sich der Redende mit Nebenpersonen beschäftigt, überhaupt allzustark detailliert oder Dinge sagt, die im Verlauf nocheinmal an den Zuschauer herantreten. Die Anrede Ernsts an Bern kürzen München 52 und 13, Hamburg 06, Stuttgart, Wien 68, und Leipzig 81; den Monolog Ernsts vor der Bauernhütte München, Stuttgart, Berlin, Wien und Leipzig. Das Gespräch Ernsts—Preising bleibt überall erhalten, was die Details der Hinrichtung betrifft und die Wendung zu Theobald und Caspar; nur Wien, Leipzig 81 und 13 haben hier kleine Striche (224,11 Das — 13 that. Lpzg. 13, 21 als sie — 22 wurde. Wien und Lpzg. 81). Ernsts Replik aber »Dann werde was will!« (224,28 — 225,6) vereinigt wieder die Striche aller Aufführungen auf sich. Auch V,7, die kurze Massenszene, ist vielfach gestrichen: in Berlin, Hamburg, Wien und beidemale in Leipzig. An dem Auftritt mit Pappenheim ändern alle Aufführungen außer Leipzig 1913, das auch als einzige die Theobaldepisode, wenn auch nicht ungekürzt, bringt. Die Auftritte Nothaffts und Frauenhovens werden in München 52 und 13, Berlin und Leipzig 13 wenig oder garnicht verändert, Hamburg Wien und Leipzig 81 streichen dagegen stark. Dasselbe Bild dort, wo Ernst seinen Kanzler gegen die Wut Albrechts beschützt, nur daß sich Hamburg diesmal zur anderen Gruppe hält. In der ersten Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn ist es wieder

Leipzig 1913 allein, das jede Kürzung vermeidet. Weimar 52, Wien und Leipzig 81 streichen den Auftritt des Legaten.[73] Die Titelaufzählung des Kaisers zu Anfang der Achterklärung wird in Wien, in beiden Leipziger Aufführungen, in Berlin, Hamburg und München 1913 gekürzt. Nur Leipzig 1913 sieht von einer Kürzung der Textstelle 231,17—25 ab, auch das Intermezzo Albrecht—Frauenhoven—Wernberg wird in dieser Aufführung gespielt, wie in Hamburg 1906, während die anderen Einrichtungen hier streichen. In der Bearbeitung der Redewechsel, die nun anschließen, verfahren die Dramaturgen weniger einheitlich. Wieder kommt Leipzig 1913 mit den geringfügigsten Kürzungen aus: 233,9—10 stehlen, gestr.; 234,22 feierlichen gestrichen. Berlin 1900 streicht stärker: 232,8 Schau—28 Reich?; 233,3 und Du—12 Dich!; 18 Denn—19 allein! gestrichen, dann restituiert; 33 Wir—234,6 beilegen,. Damit entfällt nur Ernsts Rede 232,21—28 und der Bearbeiter erspart damit die Zusammenfassung der Gesichtspunkte, die schon Preising in III,10 Albrecht gegenüber vertrat und die in Berlin voll zu Worte kamen. Der zweite Strich (233,3—12) rafft zusammen, verwischt höchstens Albrechts Position; Ernsts Argumente werden dadurch so wenig wie durch den letzten Strich abgeschwächt oder gar umgebogen. München 1852 kürzt den Schluß nocheinmal nach Hebbels Revision, denn die gestrichene Textstelle fehlt diesmal nicht, wie sonst in der Abschrift, sondern ihr Wegfall ist mit Bleistift bezeichnet, und sie umfaßt Stellen, die während der Revision nachgesetzt wurden. 232,5—7 fehlen; 17 Teufel—brennt fehlen 232,29—234,10 ehrt! mit Bleistift gestrichen; unter diesem Strich finden sich folgende Änderungen: 233,7—27 einst auf überklebtem Zettel nachgesetzt; (M 1 bei Werner I,13 S. 314). darauf! 9 hinterrücks] hinter meinem Rücken; 10 auch fehlt; 12 Dies—19 fehlen; 20 Die—ich—fehlen, dafür mit Bleistift von Hebbels Hand: Die— modern; 24 nach »Gegentheil«; denn an deinem Leben hängt das Wohl des ganzen Volkes; 25 und—lehren!] und sei dein Spiegel wie du handeln mußt (wie—mußt mit Bleistift gestr.) Noch unter dem großen Strich aber nicht auf dem Zettel, fehlen: 234,5 das—6 müssen; 234,10 vor »So greife«: Du bist erschüttert, Du erkennst jetzt, Du ahnst wenigstens (Du ahnst wenigstens mit Bleistift gestrichen),

worum es sich handelt!; 234,17] Meine Wittwe! Meine Wittwe? Vater, Vater, ich dank Euch!; 25, fehlt »noch«; 27 vor »(Er will«: Euch —; 27 Euch] Hier!; 28—235,15 fehlen, dafür: Ernst. Nimmermehr! Aber ich breche meinen Herzogstab in zwei Hälften und gebe Dir die eine! Du bist seit dieser Stunde der erste Ritter auf Erden! Albrecht. O Gott!/: er taumelt:/ Frauenhoven u. Wernberg./: ihn auffangen:/ Er stirbt! Ernst. Nein, Nein! Es lebe mein Nachfolger und Mitregent! Es lebe Herzog Albrecht von Bayern! Ritter und Reisige:/ mit Getöse die Schwerter zusammenschlagend:/ Es lebe Herzog Albrecht der vierte! (»vierte« mit Bleistift durchstrichen, darüber »3te«; mit Bleistift wiederholt: es— dritte!). Hier wird die Auseinandersetzung zurückgedrängt und durch die Vorgänge auf der Bühne ersetzt; die Gegensätze, die Hebbel dem Hörer nocheinmal aufreißt, werden in München dem Zuschauer nur noch vorgestikuliert. Das, woran Ernst seine ganze Kraft setzen muß, seinen Sohn von der tiefsten Resignation (»Mich mag sie noch heute zermalmen!«) zum Entschluß wenigstens weiterzuleben zu bringen (»Ich will, was ich kann.«) Was Albrechts Repliken ausdrücken, wie er sich vom Vertrauen auf den höchsten Richter zum Vertrauen auf den irdischen Richter bekehrt, all das wird nun in einem stummen Spiel Albrechts summiert, und Ernst braucht es nur noch zu beobachten! »Mein Sohn Du bist erschüttert« ... Auch hier zeigt sich der Kampf um die Bühnenfähigkeit des Schlusses; ob diese Bearbeitung auch interpretieren will, ob sie eine bestimmte Auffassung vom Stück herausstellen will, kann erst später, nach dem Vergleich anderer Szenen der Münchner Fassung, untersucht werden. Stuttgart folgt der Münchner Bearbeitung und hat nur wenige eigene Änderungen: 232,13 soll — übergeben, im Regiebuch, dein — übergeben, im Soufflierbuch gestrichen; 27 Oder gestr.; 234,27 ihm das Schwert] seinen Degen; das Regiebuch enthält im Text des ersten Schlusses noch folgende, mit Bleistift nachgetragene Anweisungen: zu »Frauenhoven und Wernberg« Frauenh. Preising, Noth. nach »Albrecht von Bayern« Trompetenstöße / bayrische Fahnen; »mit Getöse — zusammenschlagend« ist gestrichen. Weimar 1852 hat größere Abweichungen, die wie die Umarbeitung des Herold-Auftritts

von Hebbel stammen können. 232,12 nach »Ernst«: Soll die Acht ausgesprochen werden? Soll auch] Soll; 13 Soll — ausgelöscht gestrichen. 234,17 das »Vater, Vater ich dank Euch!« des Münchner Textes ist mit Bleistift gestrichen, dafür: Vater! mit Bleistift nachgesetzt. 25 vor »Ich will —«: Meine Wittwe?! O Vater für dies eine Wort — (mit schwarzer Tinte eingeflickt); nach »kann!«: Viel wirds nicht mehr sein! (eingeflickt); 26 nach »Respekt«: Sagt, daß nicht die Furcht vor Acht und Bann mein Schwert zu Boden senkt. Sagt, daß mein Herr und Vater — dess Mund noch nie gesprochen was nicht als wahr in seinem Herzen wurzelt — mit einem Worte mein gezücktes Schwert gehemmt; Sagt, daß ich dieses Schwert nur meinem Herrn und Vater —/: will dem Herzog seinen Degen überreichen:/ — Hier! (diese Variante steht mit den Worten der alten Fassung »Respekt« — »Herzogstab«) auf überklebten Zettel). Hier liegt eine Erweiterung der Albrechtrolle vor, die sich dem großen Strich der Münchner Bearbeitung anpaßt, denn durch sie werden die Aufgaben dieser Rolle — in München allzusehr in stummem Spiel bestehend — stärker auf den Dialog ausgedehnt. Die Bearbeitungen der Wiener Aufführungsbücher stimmen auch an dieser Stelle nicht überein; aber auch hier folgen die Striche im Leipziger Regiebuch denen des Wiener Soufflierbuches, bilden also ein Kriterium für die Gültigkeit der Striche ihrer Vorlage. Die Änderungen, die jetzt angeführt werden, sind danach ausgewählt und gelten für Wien und Leipzig 81.232,3 — 7 gestr.; 10 — 14 gestr.; 22 Dir — 23 und gestr.; 26 und 233,33 trägt. gestr.; 234,2 und der — 4 richten. gestr.; 10 nach »ehrt«!: Du bist erschüttert eingefügt; 12 im — Dir gestr..; 16 Wittwe selbst wird] dahin geschiedene Gattin selbst wird vor Gottes Thron eingef.; 17 Wittwe] Gattin meine Agnes?[74] 19 und ich — verdient gestr.; 20 vor »Gemahlin«: lebende eingef.; 21 Deine Wittwe] die Todte hs. verbessert; 27 nach »Euch« —: O Gott (taumelt) eingefügt; 28 — 235,15 gestrichen, dafür: Frauenhoven und Wernberg (ihn auffangend). Er stirbt! Ernst. Nein! Nein! Er lebt! Er wird leben als mein Nachfolger und Bayerns Fürst! Es lebe Herzog Albrecht von Bayern! Alle. (Schwerter zusammenschlagend). Herzog Albrecht der Vierte! — Hoch! Hoch! im Wiener Soufflierbuch; von »Frau-

enhoven« — »Fürst« auch im Leipziger Regiebuch, danach aber: Alle. Es lebe der Herzog Albrecht von Bayern. Actus. Hamburg 1906 schließt sich dieser Münchner Gruppe an. 232,8 Sie gehen — 9 sich! gestr.; 25 Weh' – 27 zurück gestr.; 29 — 234,10 ehrt! gestrichen. Es ist aber die einzige Aufführung mit diesem großen Strich, die Albrechts letzte Replik, die Worte, mit denen die Kritiker allenfalls ihre Ansicht von einem »versöhnenden Schluß« stützen können, unverändert annehmen; »Vater, nicht vor Kaiser und Reich, aber vor Dir!«. Auch fehlen in dieser Aufführung die Worte, durch die Albrechts Spiel festgelegt ist: »Mein Sohn, Du bist erschüttert« ... Die Ansicht, daß es sich bei diesen Kürzungen mehr darum handelt, den Schluß der Agnes Bernauer bühnenfähig zu machen, Mittel zu finden, um den Glauben des Betrachters zu gewinnen, als irgend eine Auffassung vom Stück durchzusetzen, wird durch die Striche der Münchner Aufführungsbücher von 1913 sehr bestärkt. Alle Bearbeiter hatten die Wahl zwischen Auseinandersetzung und Bühnenvorgang; sie konnten die Diskussion zwischen Vater und Sohn durch sich auf den Zuschauer wirken lassen, sie konnten aber auch diese Diskussion in ihren entscheidenden Teilen unterschlagen und sich darauf beschränken, die Wirkung der Worte des Vaters auf den Sohn zu zeigen; damit stellen sie den Zuschauer vor eine vollendete Tatsache, nehmen sein Urteil vorweg, wie es der Romancier tut, wenn er dem Fortgang seiner Erzählung durch schmückende Beiworte hilft. Der große Teil der Dramaturgen entschied sich für die Vorführung von Behauptungen, gegen die Darstellung der Entwicklung, wie Hebbel in seinem gekürzten Bühnenschluß. Von der Münchner Aufführung 1913 lagen ein Regiebuch, ein Soufflierbuch und zwei Inspektionsbücher vor, deren Kürzungen stark voneinander abweichen. In diesen Abweichungen stellt sich der Kampf um die Aufführung des Schlusses an einer Bearbeitung dar. 232,5 — 28 Reich? gestr. R(egiebuch); darin sind kleinere Striche enthalten: 5—18 und 22 eine—24 haben,; 8 — 28 gestr. I(nspektionsbuch) 1 u. 2; im S(oufflierbuch) wurde dieser Strich von R verwandelt; 31 Heran — 32 mich! gestr. R; 233,2 Noch — 7 in Dich! gestr. R; ursprünglich 3 und Du — 6 hatte!; 3 und Du — 12 füge Dich! gestr. S I,1 und 2.;

10 Thu's — 19 allein! gestr. R, enthält die kleineren Striche 10 Thu's—12 füge Dich! und 11 fasse—19 allein!; 21 Welch—hörte! gestr. S; 18 Denn das—234,13 leben! I 1 u. 2, enthält die kleineren Striche 234,5 an sich I 1,233,18 denn das—234,4 richten. und 32 So ist's—234,10 ehrt! I 2; den letzten Strich hatte auch R, dort wurde die Stelle aber restituiert; 33 Wir Menschen — 234,9 zieht. gestr. S, enthält die kleineren Striche—234,4 richten, und 234,5 an sich; 234,2 und der—4 richten, gestr. R; 29—30 gestr. R.

Die Striche aller Bücher decken fast das gesamte Schlußgespräch; glaubt man aber, dem Beispiel Wien/Leipzig folgend, dem Soufflierbuch, so hat man in München 1913 die Wahl durch eine Zwischenlösung beendet. Die Striche des Soufflierbuches ähneln denen von Max Grube in Berlin 1900.

Trotzdem in der Bearbeitung des Schlußdialogs die Meinungen der Dramaturgen stärker auseinandergehen, bleibt doch auffallend, daß sich die Änderungen im letzten Bild an ganz bestimmten Textstellen zusammenfinden, obwohl die Aufführungen, die hierzu verglichen worden sind, unabhängig voneinander gearbeitet haben. Jeder Dramaturg erkannte ebenso wie jeder Kritiker die Besonderheiten im Bau der »Agnes Bernauer«. Daß sich aber die Interessen sämtlicher Bearbeiter auf die gleichen Textstellen konzentrierten, weist eher darauf hin, daß man diese Besonderheiten immer wieder normieren wollte, den Bedürfnissen des Theaterbesuchers anpassen wollte, der nach dem Tode des Helden zum Aufbruch rüstet, als darauf, daß man eine Besonderheit des Stückes zum Anlaß nahm, eine Änderung in den Verhältnissen der Fabel zu treffen, um zu interpretieren. Sogar die radikalste Kürzung des letzten Aktes, die von Hebbel selbst stammt, macht die Geschichte der schönen Agnes noch zu einem »Fall« einfach durch die Geschehnisse auf der Bühne, ohne daß eine Figur diese Geschehnisse auch reflektiert. Daß die Aufführungen in einer Einheitsfront gegen die reflektierenden Stellen in den Reden der Figuren stehen, hat schon die Betrachtung der Bearbeitungen an Akt- und Bildschlüssen gezeigt. Auch diese Haltund der Dramaturgen fiele unter »Normierung«, nicht unter »Wandlung der Auffassung«.

So auffallend wie im letzten Akt konzentrieren sich die Kürzungen im ersten Akt nicht auf bestimmte Textstellen;

Übereinstimmungen dieser Art finden sich aber dennoch genug. So vereinigen sich die Striche von Berlin 1900, Hamburg 1906, München 1913 und Bochum auf die Szene I,6, das kurze Zwiegespräch Agnes—Theobald zwischen dem Abgang von Barbara und dem Auftritt von Caspar. Noch öfter ist das der Fall bei I,16; an dieser Stelle streicht nur Bochum nicht. Auch Leipzig 1931 erhält den Text, arbeitet aber die Stelle so um, daß sie viel von ihrem besonderen Charakter verliert: 152,15 Denn gestr.; vor »das«: 2; vor 18 Da — 19 sagen!: 1; vor 19 Ist — 21 duldet: 3; Ende des fünfzehnten Auftritts und Anfang des sechzehnten sind also ineinandergearbeitet. In I,17 streichen München 52, Stuttgart, Weimar 52, Wien 68, Leipzig 81, Leipzig 13 und München 13 übereinstimmend an einer Stelle des Gesprächs Albrecht—Frauenhoven (153,23—31.). [75]

Wieder zeigen die Textstellen, an denen sich die Striche sammeln, eine Übereinstimmung; man könnte sie mit einem abgewandelten Begriff, den Albert Malte Wagner einführt, Brückenszenen nennen.[76] Allzu regelmäßig verbinden diese Szenen die Auftritte des ersten Aktes. Da nur ein Teil, nicht alle Verbindungen, von den Einrichtungen gestrichen wird, scheinen diese Kürzungen zuerst Abwechslung in die Überleitungstechnik der Auftritte bringen zu wollen. Diese Szenen verbinden aber nicht nur, sie isolieren auch die Auftritte, zwischen denen sie stehen, voneinander. Das wird besonders deutlich an I,4 I,6 und I,16. Alle drei folgen auf Auftritte, deren Gesprächsthemen Hebbel voll ausgeschöpft hat, so, als sollten sie die Begebenheit der gerade vergangenen Szene vor einer Störung durch den Auftritt der nächsten wichtigen Figur schützen. So »stört« Barbara nicht etwa Knippeldollingers Worte vom Turnier, sondern Theobalds verhältnismäßig unwichtige Bemerkungen, die er dem Abgehenden nachschickt, so kommt Caspar in das Echo der Agnes-Barbaraszene, nicht aber vor Abgang der Barbara; Albrecht stört nicht das Gespräch Bürgermeister—Wernberg über die Gegensätze unter den Ständen der Stadt Augsburg, sondern eine viel unverbindlichere Unterhaltung über eine Ortssage. Damit sollen gleichzeitig zwei Dinge durchgesetzt werden: Hebbel braucht Geschlossenheit der Hauptauftritte, er will aber nicht da-

rauf verzichten, den natürlichen Fluß der Dinge zu illusionieren. Die Bearbeitung Sierks verstärkt diese zweite Bestrebung Hebbels in I,16 durch die Verschlingung eines neu beginnenden Gesprächs mit dem Ende eines alten. Sie nutzt auch die Selbstunterbrechung Theobalds in I,2 (S. 139,10), indem sie den Auftritt Knippeldollingers vorverlegt (139,10 Ihr — 19 gestr.); in I,3 streicht sie ebenso 140,26 der Tausend — 141,1 auch!; es wird aus der Bearbeitung nicht klar, wie Sierk danach den Abgang Knippeldollingers einrichtete, es ist aber möglich daß er ihn zusammen mit dem Theobalds in I,5,142.10 stattfinden ließ. Der Übergang von I,6 zu I,7 brauchte nicht geändert zu werden. In diesen Umarbeitungen kennzeichnen sich wieder die stilistischen Bemühungen Sierks. Diesmal stehen sie aber mit den Bemühungen Hebbels und den anderen Bearbeitungen in einer Reihe, haben nicht nur die Inszenierungsmittel, sondern auch die Bemühung selbst mit ihnen gemeinsam. Aber auch andere Stellen sind dem gemeinsamen Angriff der Bearbeiter stark ausgesetzt. Beim Vergleich der Schlußbearbeitung fanden wir schon, daß viele Aufführungen einen Teil des Dialogs Caspar—Knippeldollinger I,9 gestrichen haben; unter den Einrichtungen, die wir jetzt vergleichen, sind das: Berlin 1900, Hamburg 1906, München 13, Bochum und Leipzig 1931. In I,14 nach dem Abgang Albrechts, bleiben seine drei Gefährten im Gespräch zurück; dieses Gespräch ist in Bochum ganz gestrichen; München, Stuttgart und Weimar, Wien und Leipzig 81, schließlich Leipzig 1931 bringen dort verschiedene Kürzungen an; Leipzig 1913 zeigt einen kleinen Strich. Auch in I,15 werden die Worte des Bürgermeisters vielfach gekürzt und zwar meistens die, die sich auf das stumme Spiel der Statisterie beziehen. Die Gesamtzahl der Striche ist allerdings mehr auf die ganze Szene verstreut. Die Begrüßungsszene des Bäckermeisters wurde mit den Worten des Bürgermeisters, in denen sie sich spiegelt, ganz beseitigt in München 52, Weimar 52, Stuttgart und Hamburg 1906; verkürzt in Leipzig und München 1913, und Leipzig 31; München 1913 streicht außerdem 151,23 Perlen — 30 sollte.; Hamburg 1906 152,10 Was nöthigte — 24. Diese Stellen ähneln denen, die im fünften Akt die Striche auf sich ver-

einigten. Sie lassen Nebenpersonen des Stückes zu Worte kommen.

Die gemeinsamen Bemühungen der Dramaturgen gelten also einmal der szenischen Technik und dann dem Erzählerischen des Stückes. Nun sind aber im ersten Akt Szenen vorhanden, in denen die Striche beiden Absichten zugleich dienen. In den Auftritten mit Theobald, Knippeldollinger und Barbara steht die Titelrolle zusammen mit Nebenfiguren auf der Bühne, die einander ablösen. Striche in dieser Szene könnten wieder Details treffen, die für das große Handlungsgerüst entbehrlich sind. Die Striche treffen aber, welche Einrichtung sie immer ausführt, auch Repliken der Hauptfigur. Im zweiten Auftritt fehlen in München 52, danach auch in Weimar und Stuttgart 138,20 — 26, dem folgt auch Wien, und Leipzig 81 streicht sogar bis 32 »springt,«); Bochum hat den kürzesten Strich an dieser Stelle: von 20--21 nur!. Berlin 1900, Hamburg 1906, München 1913 und Bochum streichen in der dritten Szene 139,28 — 140,10; Ebenso in der Barbaraszene I,5: 141,14 Heilige Mutter Gottes, gestr. in München, Weimar und Stuttgart, in Wien und Leipzig.[77] 141,17/24 gestr. in denselben Einrichtungen; Berlin, Hamburg und Bochum streichen 20—23 und München 1913 dazu noch 14—16; Leipzig 31 141,14 was sag'st — 23. Die Repliken von Agnes, die durch diese Striche getroffen werden, sind miteinander verwandt. Das »Aber da muß ich Euch doch fragen — « und das »Was?« in I,2 verraten eine stärkere Anteilnahme der Sprecherin; »Sind sie schon soweit?« in I,3 verursacht sogar den Fortgang des Dialogs; und mit 141,20 — 23 streicht man in I,5 die einzige größere Replik von Agnes, die sich in dieser Szene sonst nur auf knappe Zwischenfragen und Anteiläußerungen beschränkt.[78] Mit der Herausnahne der bezeichneten Repliken werden nicht nur entbehrliche Details beseitigt, es werden auch Änderungen technischer Art damit getroffen. Die Bearbeitungen greifen in die Figurenkomposition des Dichters ein; Wenn Hebbel durch diese Repliken seine Heldin in die Geschehnisse, in die Auftritte um sie, stärker hineinzog, so arbeiten dem die Dramaturgen durch ihre Kürzungen entgegen. Die Agnes Bernauer der Aufführungstexte steht stärker über ihren Gesprächspartnern

als die des Originals. Die komische Szene Theobald—Knippeldollinger fließt sogar naeh dem Eingriff ganz an der Hauptperson vorbei. Das Ensemble eines Auftritts, die Komposition der Figuren, ist also verändert worden, ohne daß an der Folge der Auftritte selbst eine Änderung stattfand, ohne daß ein neuer Auftritt oder Abgang, eine neue Szene, nötig wurde. Wieder ist es unmöglich, von dieser Änderung auf das Fach der Darstellerin zu schließen. München 52, Bochum und viele der anderen Aufführungen ändern so.; die Bearbeitungen treffen sich, gleichgültig ob die Agnes durch die Heroine oder ein anderes Fach gespielt wurde. Im ersten Akt vereinigen sich die Bearbeitungen also nicht zu solch starken Kürzungen wie im letzten Akt. Dort ließen sich daraufhin zwei Gruppen unterscheiden. Leipzig 1931 und Weimar 1928, die die Schlachtfeldsszenen unterdrückten. Und München — Hamburg, die die Auseinandersetzungen und Reflektionen des letzten Zwiegespräches zu Gunsten der Aktion in den Hintergrund drängten. Allerdings nahmen diese beiden Extreme noch deutlich genug an allen Bearbeitungen gemeinsamen, normierenden Interessen teil. Und das bestätigen die Einrichtungen im ersten Akt. Die erste Gruppe erhält dessen Bestand, wie die andere. Nicht verschiedene Auffassung, sondern die Forderungen einer Bühnenzweckmäßigkeit — unverändert in den 80 Jahren Aufführungsgeschichte — traten durch den Vergleich zu Tage. Selbst die Tatsache, daß München 52, durch den Zusatz in der Barbaraszene die Geschichte von Agnes fördert, während sie Ernsts Rechtfertigungsrede nicht zur Aufführung bringt, ließe sich noch aus der Vorliebe des Theaters für die körperliche Aktion erklären.

Die Betrachtung anderer Teile des Stückes ändert an dem gewonnenen Bild nichts. Die Vohburgsszene bleibt erhalten; wieder treffen sich die Striche an bestimmten Stellen. Die Szene mit dem Kastellan zu Anfang wurde immer gespielt, der folgende Dialog aber zusammengerafft; die Unterhaltung über den abgegangenen Kastellan wird gekürzt oder ganz gestrichen; von der Bewunderung des Zimmers, des Getäfels, der Fensterbemalung bleibt nur Agnesens »Schön ist es hier!«. Über den Gesprächsteil nach der Auf-

findung des Schmuckes streuen sich die Striche.: die eine oder andere Erinnerung an die Mutter, von denen Albrecht zu sprechen hat, fällt weg, besonders oft 185,30 Gute — 32 erhebst!, die Worte, mit denen Hebbel die stumme Lesung des Briefs »umspielt«, werden gekürzt, Agnes' Zögern und Albrechts Drängen vor dem Schmuck wird mehr aufs Spiel, weniger auf Worte gestellt: 185,33 Wie — 186,1 gestr.; 186,3—7 gestr. Ebenso wird bei der Schmückung verfahren. An dieser Textstelle streicht man recht einheitlich 186,10 Willst — 13 Kamm! Und 23 — 187,3. Im folgenden großen Auftritt, dem zwischen Preising und Albrecht, wird die Gelegenheit, von dem Anfangsgeplänkel rasch zur Sache überzugehen, wenig benutzt. Nur drei unserer Aufführungen streichen von 188,27—189,7. Dagegen übergeht man öfter den ersten entscheidenden Redewechsel, die Stelle, in der Preising die Bedeutung einer Heirat zwischen Welf und Wittelsbach und Folgen des Scheiterns eines solchen Projektes auseinandersetzt, und Albrechts Antwort darauf. Hier[79] streicht nur Leipzig 1913 nicht, Hamburg 06 und Leipzig 1931 haben geringe Striche, München 1913 und Bochum kürzen stärker, die übrigen Aufführungen unterdrücken die Stelle ganz. Am stärksten wird Albrechts große Verteidigungsrede angegriffen[80]. Dort streicht nur Hamburg 06 nicht. Alle anderen Einrichtungen beschränken die Rolle auf die Worte der Aktion. Beispiel und Norm sei hier Bochum: 18 Gewiss — 21 ständen; 24 sie ist — 28 mehr!; 29 Könnt' — 191,3 Euch? sind dort die wesentlichen Kürzungen.— Von den Auftritten in »Straubing«[81] steht nach den bisherigen Beobachtungen zu erwarten, daß man die beiden ersten Szenen dieses Bildes sehr oft gestrichen hat. Tatsächlich kürzen 3 Aufführungen, Hamburg 06, München 13, und Bochum um die fünfte Szene. Bochum nimmt allein die sechste noch hinzu. Andere Aufführungen beschränken nur den Dialog zwischen den Freunden Albrechts. München, Weimar, Stuttgart 52 und Leipzig 13, streichen hier nicht. Dagegen vereinigen sich auf die siebte Szene, den Auftritt mit Agnes und Albrecht, die Kürzungen aller Aufführungen: München 52 streicht hier, wie im Schlußdialog des Stückes, nach der Abschrift des Aufführungstextes; diese Kürzung fehlt also nicht, wie die anderen schon in der Kopie: 207,19 Damals — 30 woll-

test!. Die Abschreiber der Weimarer und Stuttgarter Soufflierbücher berücksichtigten diesen Strich, sodaß die Textstelle in beiden Büchern fehlt. Außerdem ist aber in München 206,28—208,24 eingeklammert, jedoch für die beiden folgenden Aufführungen mitgeschrieben. Ob diese Klammer in der Münchener Vorstellung wirkte, ob die umschlossene Textstelle ungesprochen blieb, ist nicht auszumachen. Sie hebt aber eine Dialogpartie heraus, auf die sich die Striche der späteren Aufführungen hauptsächlich verteilen. Gerade Wien[82], und danach Leipzig folgt dieser Klammer fast wörtlich: 206,29 Aber — 208,24 gestr. Auch die texttreuen Aufführungen streichen hier verhältnismäßig stark: Berlin 1900 206,18 Ei — 29 Aber,: 208,4 — 24. Hamburg 1906: 206,19 von den — 20 wünschte!; 23 aber —25; 206,19 und sie —207,2 Art,; 207,6 und — genäht,; 207,19 Damals — dich!; 27 Du — 29 freutest; 208,6 ich die — 7 und wo. Leipzig 1913: 206,18 — 29 mein; 207,1 denn — 2 bekommt!; 207,5 denn; 10 ja — betreten; 11 Darum — 13; 17 und Beklommenheit; 19 Damals — 31 klein; 208,10/11 glühend und stotternd; 19 mein. Müchen 1913: 206,18 Ei — 29 Aber,; 207,11 Darum — 13; 15 Ich — 16 Nichts!; 25 Ach — 30 wolltest!; 208,9 Noch — 24. Bochum und Leipzig 31 entscheiden sich für verschiedene Teile der Szene; die Aufführung mit der Heroine bringt die erste Hälfte, das Gespräch über die Totenkapelle, auf die Bühne, die Aufführung mit der Sentimentalen die zweite Hälfte, die Einzelzüge der Exposition für die zweieinhalb Jahre, die zwischen Akt drei und vier als vergangen angenommen werden. Bochum streicht: 206,18 Ei — 29 Aber; 31 und sie — 207,2 und; 207,4 Aber — 8 und; 11 Darum — 13; 207,16 Ei — 208,24. Leipzig streicht: 206,6 — 15 liegt!; 18 Ei — 207,16 Nichts!; 207.24 armes; 26 um—rotteten; 31 Du — ja,; 32 sieht] mich; 32/33 und Bittenden — drängen] und Bedrängten bitten; 208,11 und stotternd; 14 Ich hab' — 15 nun; 16 nach »einmal«: im Traum. Die achte Szene, die durch den Auftritt Törrings zur Abschiedsszene der beiden Gatten wird, trotz der Trauerbotschaft, ist besser erhalten.

Hier hat nur Leipzig 1931 einen großen Strich 208,28—210,1 küßt sie.). Wien mit Leipzig 81 und München 13 kürzen auch: 209,9—16 wenig! W L; 11—13 M; 23 Agnes—210,1 Dir! W L M. Mit dem letzten Strich folgen Wien, Leipzig,

vielleicht auch München der Uraufführung; Berlin und Bochum haben ihn auch. Über den Agnes-Monolog in IV,9 verstreuen sich die Striche aller Aufführungen; und zwar werden dabei die Teichoskopie und der folgende eigentliche Monolog gleichmäßig betroffen. München 52 und die beiden Abschriften dieser Einrichtung unterdrücken 210,16 Ihr — 21 Er!; München 52 klammert außerdem ein: 27 (Sie horcht — 31 herauf.), und Weimar 52 ersetzt 12 Ja — 14/15 vorüberzogen durch »Ach nein, die Knechte warten mit den Rossen dahinten um die Ecke.— Die dummen Knechte![83]. Wien mit Leipzig folgen mit der Uraufführung auch hier und wieder ist die Klammer des Münchener Soufflierbuchs ein Strich dieser beiden Aufführungen[84]: 27 (Sie horcht — 31 stecken! Schließlich fällt 211,8 — 10 noch weg. Berlin streicht 210,12 (Sie kehrt — 26 weiter.; 211,2 Was thu' — 10. Hamburg 06: 210,16 Ihr — 18 fort!; 20 Schwach—Du!; noch einmal; 25 Ach nein!; 28 (Sie horcht — 31 herauf.); 211,4, wie — 5 soll; 8 — 10. München 13: 210,12 (Sie kehrt — 26 weiter.; 211,2 Was thu' — 10. Leipzig 1913; 210,12 (Sie kehrt — 15 fort.); 16 Horch — 18 mein — ; 20 Schwach — Du!; 22 Nein — 24 Oder; 26 Hui — 27 da., 28 Doch!; 29 Was — noch!; Hab' — 30 leid!; 211,4 wie — 5 soll; 8 —10. Bochum: 210,12 (Sie kehrt — 26 weiter.; 28 höre) sehe; 28 (Sie horcht wieder — 211,1 sagten!; 211,4 wie — 5 soll.; 8 — 10. Leipzig 31: 210,11 — 18 jetzt?; 18 mein — 19 geschehen?; 20 Schwach — 23 nicht!; 24 Oder — 27 auf.); 30 Das — leid!; 210,31 (Sie wandelt — 211,10. An dieser Textstelle ist den Bearbeitungen nichts gemeinsam, als daß sie alle das Selbstgespräch kürzen. Die Kürzungen sind so verschieden voneinander, daß sie zusammen den Text völlig verdecken. Die zehnte Szene, Agnes und Theobald, wird, verglichen mit IV,9, kaum geändert; die einzige Stelle, an der sich die Striche einiger Aufführungen zusammenfinden, ist die in der Rolle Theobalds, wo von den Erfindungen des alten Bernauers die Rede ist, also zwischen 212,14 — 25.

Stellt man nun einmal die einzelnen Bearbeitungsgruppen, die um die Uraufführung, die von Berlin 1900 bis Leipzig 1913 und die eigenwilligeren nach 1925[85] zusammen, dann zeigt sich, daß die drei ersten Aufführungen die Agneshandlung vor der Ernsthandlung durch ihre Kürzun-

gen bevorzugte, daß aber diese Unterschiede noch innerhalb der ersten Gruppe, durch Wien und Leipzig also, eingeebnet wurden; die konservierenden Tendenzen in der mittleren Gruppe lassen einen solchen Unterschied garnicht erst aufkommen, und die letzten Aufführungen unterscheiden sich von den früheren zwar durch den Grad ihrer Kürzungen, aber nicht durch die Verteilung.

Ein Vergleich der Arbeiten an den Kabinettszenen bietet Gelegenheit zur Gegenprobe. Hätte wirklich die Uraufführung die Absicht gehabt, die Agneshandlung in den Vordergrund der Bühnengeschehnisse zu stellen, dann hätte sie hier am stärksten zu kürzen, dann hätte sie auf die Auseinanderfaltung von Ernsts Charakter verzichten müssen und ihn in irgendeiner Weise als nur Eingreifenden, als nur Zerstörenden mit der Aufführung in Verbindung bringen müssen. Ihre Kürzungen träten zu denen der anderen Einrichtungen in ein anderes Verhältnis, nicht nur weil sie jetzt größer sein, sondern weil sie auch an andederen Stellen einsetzen müßten. Denn es gehört ja zu Hebbels Eigenheiten gerade in diesen Szenen, daß er die Funktionen der Ernstfigur voneinander trennt. Diese Figur hat in III,1—6 Exposition ihrer Handlung zu geben, muß sich redend und handelnd charakterisieren, aber auch die Handlung des Stückes vorwärts treiben. Zweifellos dienen die ersten Auftritte, Monolog und Szenen mit Stachus bis zum Eintreten Preisings den beiden ersten Aufgaben mehr, als der Dialog Ernst—Preising. Umgekehrt spielen diese ersten Auftritte für die eben vergangenen Szenen garnicht mit, während der Anschluß an die Agneshandlung erst im Verlauf des Dialogs mit dem Kanzler hergestellt wird. Gewiß hört in diesem Dialog die Charakterisierung Ernsts durch seine Handlungen, es sind in diesem Fall seine Reden, nicht auf, sie wird aber eingeschränkt; die ersten Auftritte hatten Platz genug, dem Zuschauer den Herzog und den Privatmann, den Regierenden und den Gatten zu zeigen. Der Dialog zeigt nur den Regierenden, aber nicht den Vater trotzdem sich dafür Gelegenheit bietet. Die Erwähnung des Sohns geschieht nicht nur im Rahmen politischer Erörterungen, sondern sie ist selbst eine solche. Nicht die Taten des Sohns wirken auf den Vater, sondern ihre politischen

Konsequenzen auf den Landesvater. Die Bühne hätte also wohl diese beiden »Persönlichkeiten« Ernsts trennen können; wir müssen zusehen, ob es geschehen ist.

Wieder vereinigen sich die Striche der Bearbeitungen an bestimmten Stellen. Im Monolog Ernsts III,1 streichen München 52, 13 Bochum und Leipzig 31 175,5 (Er — 12 weiter.), Berlin, Hamburg, München 13, Leipzig 13, Bochum und Leipzig 31 am Schluß besonders 175,20 Du — 23. Leipzig 13 hat noch einen Strich von 174,25 Wie — 175,12 ging!. Es fallen also im wesentlichen die historischen Erinnerungen in diesem Selbstgespräch; so stark angegriffen, wie das von Agnes in IV,9 ist es nicht. Auch die folgenden kurzen Auftritte bleiben erhalten. Die einzige Aufführung, die hier streicht, ist Weimar 1928.[86] Berlin 1900 versuchte einen ähnlichen Strich[87], er wurde aber wieder »aufgemacht«.[88] Ungekürzt freilich werden auch diese Szenen nicht gegeben, und zwar werden meist das Intermezzo mit Stachus bei der Beurteilung des Entwurfs in III,4 und einige Sätze aus Ernsts zweitem Monolog in III,5 nicht aufgeführt.[89] Im Dialog selbst streichen München 52, die Abschriften davon, Wien, Leipzig 81 und München 13: 177, 20 Fragt — 24 gehen!; Berlin, Wien, Leipzig 81,13 und München 13, Leipzig 31 und Bochum an der Stelle 177,24 Weiter — 178,2 könnten. 178,12 Wir — 24 zeigt Striche sämtlicher Aufführungen, auch 179,9 — 13 Grund! außer Hamburg 06. Diese Aufführung fehlt auch allein unter den kürzenden 181,11 Es gibt — 24. Den Schluß der Szene, den Redewechsel nach dem »falschen Abgang« Ernsts, streichen nur die Aufführungen nach der Hebbel-Dingelstedtschen Bearbeitung[90], Sie stellen sich auch im Verlauf nur mit zwei kurzen Strichen aus der Reihe der anderen: 181,2 nun — 5; 182,12 höchstens — 13, von denen der zweite ein Zensurstrich zu sein scheint. Auch hier sind die Striche Kürzungen, nicht Umarbeitungen; der erste unterdrückt die Erwähnung einer Person, die zwar im Gesamtgeschehen des Stücks eine Rolle spielt, aber nicht zur Figur geworden ist, wie der Strich IV,6/91) den ja auch viele Aufführungen machten. Eine der politischen Erörterungen fällt aus. Sie gehört wie das Gespräch über das Nürnberger Pogrom zur Schein-Exposition dieser Szene, die die Erwähnung des Falles Albrecht hinauszö-

gert, aber auch die Tat des Sohnes durch diese Zusammenstellung zu einem Fall der Kabinettsbesprechung macht. Auch die darauffolgende Besprechung über die Zahlungspflicht des Württembergers, gleichfalls ein retardierendes Moment, wird abgekürzt.[92] Die nächste Stelle gemeinsamer Kürzungen trifft allerdings eine persönlichste Äußerung des Herrschers, eine Wendung, die nicht nur durch ihren Inhalt das Charakterbild von Ernst ergänzt, sondern die auch als Handlung, als Auspruch in diesem Zusammenhang charakterisierend wirkt. Ernsts Charakterbild wird ja nicht nur ergänzt durch die Tatsache, daß er »Jugendsünden« mit dem Bau einer Kapelle büßte, sondern vor allem dadurch, daß er in diesem Zusammenhang und vor seinem Kanzler daran erinnert. Indessen streicht hier nicht nur die Münchner Gruppe; nur Hamburg erhält sie, und Bochum läßt sie wenigstens zum größten Teil stehen. Der nächste Ausfall betrifft wieder eine Nebenperson, Anna von Braunschweig, und für Handlung und redende Figur Nebenzüge.

Das zweite Bild im Kabinett von München, IV, 1—4, unterscheidet sich vom ersten durch die Anlage. Die Funktionen der Hauptfigur sind hier nicht so verteilt, ja getrennt, wie dort. In IV,4 ist Ernst Herzog und Vater zugleich. Diesen Unterschied drückt Meyer-Benfey so aus . . . »Der Herzog Ernst, der hier vor uns steht, ist ein ganz anderer als der des dritten Aktes. Während jener, ganz von dem Streben nach Erweiterung des Besitzes besessen, die ersten Herrscherpflichten vernachlässigte, mit brutaler Roheit über Menschenglück und Menschenwürde hinwegschritt, von allem menschlichen Gefühl wie vom Verständnis für andere verlassen, und blindlings, ohne Überlegung seinem Starrsinn gehorchte, sehen wir jetzt einen Fürsten von stärkstem Pflichtgefühl, der handelt, wie es das Wohl des Staates erheischt, unter Ausschaltung eigener Wünsche, mit persönlicher Überwindung« . . . Meyer-Benfey, Hebbels Agnes Bernauer, Weimar 1931, S. 26) Hinter den Reden des Politikers bleibt der Wunsch spürbar, nicht nur weil anstelle von mehreren Szenen mit verschiedenen Aufgaben jetzt e i n e getreten ist, die alle Aufgaben umfaßt, sondern auch darum, weil diese Szene im Fluß der Gesamthandlung steht,

ad hoc-Szene ist, fast wie die besprochenen in den Dramen Törrings, Greifs und Meyrs, während die erste Beratungsszene die andere Handlungslinie aufnahm und umbog in ihre eigene Richtung.

Ein Unterschied der Anlage besteht. Die Streichungen aber geben zusammen dasselbe Bild wie im dritten Akt: Zwei Zensurstriche 198,18 Ein — 20 werden, und 203,13 Er — 15, die die Einrichtungen von der Uraufführung bis Leipzig 81 gemeinsam haben, dürfen von der Betrachtung ausgeschlossen bleiben. Wieder wird der Monolog gekürzt 199,17 der — 18 kann„; 19 Schrecklich — 22 warf!; 33 Manch — 200,6. Im Gespräch von Herzog und Kanzler fallen 201,6 Wenn — 11,26 Wer's — 31, 202,17 — 203,7, 203,29 Dort — 204,5 Straubing, 204,12 Ich setz's — 28 Reich. Wien stellte in dieser Szene die Redefolge etwas um. Diese Umstellung findet sich auch in Leipzig 81, ging auch aus dem textkritischen Apparat Werners in die Dresdner Bearbeitung ein: 202,3 Er] Ja der Bürgerkrieg; nach »herein«: 203,2 Alles (vor »Alles«: und hinzugesetzt) — 203,7; Forts. 202,10 vor »Aber«: Wahr, wahr,; 206,16; Forts. 203,8 Laßt; 203,8/9 und dann] in ein Kloster bringen und dort für die Welt; sodaß innerhalb der Umstellung fortfällt: 202,3 wenn — 9; 202,17 — 33; 203,2 Es — dasselbe,; 8 Ich — das!. Der wichtigste dieser Striche, 202,17 — 203,33 wird auch in Berlin, zum Teil in München 1913 (202,27 und das — 203,2 dasselbe), und in Bochum gemacht, aber nicht in München 52 oder in Hamburg 06. Er liegt so, daß das Für und Wider um eine Überlegung gegen die Notwendigkeit des Urteils, Thronverzicht zu Gunsten einer anderen bayerischen Linie, dem Betrachter nicht vorgeführt wird. Es ist zweifellos ein stärkerer Eingriff, verglichen mit jedem anderen, den wir bisher antrafen. Ein ähnlicher fand sich nur in der letzten Auseinandersetzung im fünften Akt bei der Gruppe von Einrichtungen nach der Uraufführung, in den Bearbeitungen von Hamburg 1906 und München 13. Es gibt aber keine Aufführung, die diese beiden gewichtigen Striche zusammen hat. Der Charakter der anderen Stellen, an denen Striche zusammentreffen, ist der der gemeinsamen Kürzungen in anderen Teilen des Stücks. Dem Monolog Preisings nimmt man zwei Wendungen, durch die sich der Sprecher charakteri-

siert, in denen er seinen Anteil an dem Gelesenen recht stark äußert.

4. Kürzungen und Dialogtechnik

Diese Kürzungen treffen eine Nebenperson. Die im Dialog von IV,4 entfernten Details; diese Beobachtungen machten wir schon am Schluß des ersten Bildes, zu Beginn der Tanzhaus-Szenen und im Schlachtfeldbild. Wenn aber auch die gemeinsamen Kürzungen immer ähnliche Gegenstände treffen, so treffen sie doch nicht immer auf dieselbe Technik, mit der diese Gegenstände dem Dialog einverleibt werden. Die Striche, die Details am Schluß des ersten Bildes trafen, kürzten den Umfang des Dialogs, sie änderten aber nichts am Verhältnis der Sprechenden zueinander oder an der Technik, mit der das Gespräch bewerkstelligt wird. So nimmt z. B. der Strich 146,19 — 147,2 Caspar die Andeutung über ein Rezept, Tote zu beschwören, und Knippeldollinger die neugierige Frage nach dem »Liquor«, der diese Beschwörung bewirkte. Dafür ist aber die Stelle offengelassen, in der der Bader dem Gevatter das Alter des Buches erklärt, mit dem er vom Auftretenden angetroffen wurde. Hier kennzeichnet sich Caspars Gelehrsamkeit und Knippeldollingers stumpfe Neugier ebensogut. Aber nicht nur verschiedene Eigenschaften der beiden Gesprächspartner werden sichtbar, sondern auch das Ergebnis, daß ein Zusammenstoß so verschiedener Eigenschaften hat, im gestrichenen, wie im »offenen »Dialogteil. Schließlich sind die Funktionen, die Hebbel den Figuren für den Bau des Dialogs ihrem Charakter gemäß gibt, über I,9 gleichmäßig verteilt. Knippeldollinger knüpft das Gespräch an und unterhält es auch, denn die Gelenke des Dialogs liegen immer in den Repliken dieser Figur. Ein Requisit, das Buch, motiviert die Eingangsworte des Gastes.[93] Schon in dessen erster Replik liegt ein Themawechsel: vom »Schneider« kehrt er zum »Buch« zurück. Später spielt er auf Caspars »geheime Kunst« an, spricht aber, abgewehrt, sofort von etwas anderem: er fragt nach dem »Pathchen«. Da seine Einladung an Caspar, mitzukommen zum Turnier, auch nicht wirkt, kramt er Neuigkeiten aus. Damit allerdings lockt er den Bader aus seiner Reserve; der spricht jetzt von seinen

geheimen Künsten. Offenbar weil ihn der Fall interessiert, der verstümmelte Tote. Dieser Fall läßt Knippeldollinger zu einem Ziele kommen, das er vorhin durch plumpe Anspielung nicht erreichen konnte. Er verdirbt sich aber selbst seine Sache, weil seine Neugier ihn treibt, wieder direkt zu fragen und damit wieder — zum letzten Mal in diesem Auftritt — das Thema zu wechseln. Indessen wehrt Caspar entweder nur den Zudringlichen ab oder er folgt seinem gelehrten Mitteilungsbedürfnis, wo das Thema ihn den Frager vergessen läßt. Beide Figuren erfüllen mit diesen Verhaltungsweisen Aufgaben, sie fungieren bei der Heranholung und Disponierung der Gesprächsstoffe, denen der Dichter hier Platz geben will: Wissenschaft, Handwerk, Turnier, Agnes, Stadt und Reich. An dieser Technik, mit der Charakterisierung die Motivierung und Disponierung des Gesprächsinhalts einer Szene zu verbinden, ändert der Strich nichts. In den Massenszenen auf dem Tanzhaus und dem Schlachtfeld bieten sich andere technische Möglichkeiten der Inszenierung vielfältiger Gespräche und Gesprächsthemen. Die Motivierung dessen, was der Zuschauer hier hören soll, ist durch die große Zahl der in einem Auftritt oder in einem Bild versammelten Akteure erleichtert, denn die Disposition des Gesprächsstoffs ist ja nicht mehr an die Charaktere nur zweier Sprecher gebunden, sondern kann auf verschiedene Redegruppen verteilt werden. Die Striche, die Details des Tanzhausbildes trafen, änderten an der Inszenierungstechnik der Reden nichts. Das Getriebe des Gästeempfangs und des Balls bleibt erhalten. Dieses Getriebe eignet sich ja auch besonders gut zur Präsentierung verschiedener Dialoggruppen. Hebbel nutzt die Gelegenheiten, die sich hier bieten auch viel mehr aus, als in der Schlachtfeldszene. Dort dient zwar noch der Gang der Schlacht zur getrennten Vorführung und schließlichen Vereinigung der gegnerischen Gruppen, aber es wird nicht der Versuch gemacht, den Dialog mit Hilfe der versammelten Masse aufzubauen, neben der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn verblaßt das »Bühnenbild», wird Staffage. So verschieden die Striche der Bearbeiter in den Tanzhausauftritten liegen, sie ändern nichts in dem Verhältnis von Dialog und Ensemble, Motivierung und Disposi-

tion der Reden, während die verschiedenen Striche im letzten Akt dagegen in dieses Verhältnis eingreifen. Nichts machte so gut die Szenengruppe »offenes Feld« als Staffage erkennbar, als die wechselnde Rolle, die sie in den einzelnen Inszenierungen spielte. Für den einen Bearbeiter ist die Ausmalung der Schlacht unerläßlich, der andere meint auch ohne sie die große Auseinandersetzung motivieren zu können, benutzt aber dazu dann die Achtverkündung, die von anderen wieder unterdrückt, oder wenigstens beschnitten wird. Einer Einstudierung dienten die Bewegungen der Versammelten zur Verstärkung der Wirkung des Gesprochenen. Ähnlich lassen sich vergleichen der Auftritt, von dem wir ausgingen, die zweite Beratung zwischen Herzog und Kanzler, und der Auftritt zwischen Caspar und Knippeldollinger. An dieser Szene ließ sich beobachten, daß aus den Geschehnissen, das sind die Reden, eine eigene dramatische Fabel gemacht wurde, mit steigender Handlung: Knippeldollinger versucht Caspars Zurückhaltung zu brechen, Höhepunkt: Caspar redet über seine geheime Kunst, und Katastrophe: Knippeldollinger verdirbt sich selbst seinen Erfolg. Verteilung und Verkettung der Themen schafft zwei verschiedene Personen. — Für das Stück »Agnes Bernauer« sind aber diese Themen allein wichtig, sie rechtfertigen erst den Einbau der ganzen Szene, wenigstens für die Bearbeiter. Denn der Strich, der in diesem Auftritt gemacht wird, hindert zwar das Ausspielen der Episode, verringert auch die Zahl der besprochenen Themen, aber gerade dadurch, daß nach dem Eingriff die Szene an eigener Bedeutung verliert, gewinnen die behandelten Dinge an Gewicht. Jedoch kann der Strich nicht die Abgrenzung zerstören, mit der der Dichter hier aus zwei Redenden zwei Personen machte. Hier wirkt eine dramatische Technik, die den Betrachter immer mehr dazu erzogen hat, jede »Rede« auf der Bühne als Geschehnis anzusehen, den Satz des Schauspielers nicht nur zu vernehmen, sondern als charakterisierende Gebärde zu deuten. So kann man auch den zweiten Dialog Ernst-Preising auf sich wirken lassen. Es gibt aber Kriterien dafür, daß dieses Zwiegespräch ebensogut ein Vortrag mit zufällig verteilten Rollen sein kann. Das Merkmal der »Inszenierung« des Gesprächs Caspar-

Knippeldollinger bestand darin, daß sich aus der Motivierung von Rede und Gegenrede eine Begebenheit fügte. Die Glieder des Dialogs in IV,4 sind zwar auch sichtbar getrennt, die Illusion eines Gesprächs wird aufrecht erhalten, aber eine Fabel entsteht aus den einzelnen Motivierungen nicht. Ohne daß an der Bedeutung dieser Szene etwas geändert würde, könnte die Folge der Reden abgeändert werden. Das wurde ja auch von verschiedenen Bearbeitern versucht. Man könnte sich sogar die Repliken unter den beiden Sprechern vertauscht denken, ohne daß das eine Verwirrung des Erzählerischen oder der Charakterisierung zur Folge hätte. Freilich wurden solche Vertauschungen durch die Bearbeiter nicht vorgenommen. Daran hinderte sie aber diesmal nur ein Kunstgriff Hebbels, nicht eine ausgebaute Technik. Der Unterschied zwischen den beiden Sprechern der Beratungsszene besteht nicht in einer verschiedenen Anlage ihrer Charaktere, sondern darin, daß der eine, Preising, die Pläne des anderen, Ernsts, kurz vor der Unterredung erst erfuhr. Allein die Überraschung Preisings und Ernsts Vertrautheit mit dem Entschluß halten den Dialog in Gang, während die Motivierungen der einzelnen Redewechsel von Fall zu Fall geschehen und in dieser Szene beziehungs- und absichtslos nebeneinander stehen, wenigstens in Bezug auf die Gliederung des Dialoginhaltes. Was hat die Tatsache, daß die Redewechsel durch Fragen, durch direkte Aufforderungen zum Reden oder unvermittelt so bewirkt werden, daß eine Figur die Ausführung des Gedankens übernimmt, den die andere eben äußerte, mit dem Charakter der Redenden und mit der Situation, in der sich die beiden Sprecher befinden, zu tun? Man kann nicht sagen, daß diesem Auftritt die Situation, diesen Rollenpartien Charakteräußerungen fehlen. Aber Situation, Charaktere und Redeinhalt sind in ganz anderer Weise zusammengearbeitet, wie im Auftritt Caspar—Knippeldollinger. Dort ineinander verwebt, hier nebeneinander gestellt, dort plastisch, hier flächig, dort im festen Verband, hier so locker, daß jeder Strich breiter und tiefer als dort verändert. Neben dem Inhalt der Reden steht eine Situation und außerdem macht sich Psychisches bemerkbar. Der Inhalt ließe sich nach logischen Gesichtspunkten gliedern: die Verfasser des

Spruchs, Ernst und der Spruch, der Fall und seine Folgen, andere Möglichkeiten zur Verhütung der Folgen, die Ausführung des Spruchs. Für jeden dieser Punkte findet sich in den Reden eine »Überschrift«, und dieser folgt unmittelbar ihre Auseinanderfaltung. Diese Disposition erzeugt aber die Rollen nicht, sie geht durch sie hindurch. Künstlich wird die Verschiedenheit der Rollen hergestellt, das Gefälle des Dialogs erzeugt, eben durch eine Situation; der Herzog hat den Kanzler durch eine vollendete Tatsache überrascht. Und so wirkt alles Psychische eingestreut, nicht zu einer Psychologie vereinigt, und die Motivierungen der einzelnen Redewechsel hängen in der Luft, werden zu dramaturgischen Aufgaben. Kennzeichen dafür sind die vielen direkten Mittel des Redewechsels in dieser Szene: Frage oder Aufforderung zum Reden. Die Kunst des Dichters scheint hier eher darin zu bestehen, dies alles in den Gewöhnungskreis des Betrachters zusammenzuhalten, als darin, die verschiedenen Aufgaben ineinander zu arbeiten, eine Dramaturgie zu verwirklichen, statt dramaturgische Mittelchen anzuwenden. Obwohl für die Bühnenfassungen Männer verantwortlich sind, die getrennt voneinander arbeiteten, die von den verschiedensten Seiten zur Bühne kamen, die ihren Weg durch verschiedene Schulen nahmen, treffen ihre Striche an bestimmten Stellen zusammen. Gekürzt werden die erste größere Rede Ernsts in der Diskussion, 201,24 — 31, Ernsts Erwägung des Thronverzichts, 202,17 — 203,2 und Ernsts Worte über die Ausführung der Verhaftung, 203,27 — 204,6. Die erste und letzte Stelle sind Beispiele für den Bau der Reden, wie er vorhin gekennzeichnet wurde. Hier finden sich Sätze, die sich wie Überschrift und Ausführung zu ihr verhalten: Ernsts Worte in 201,24—31: »Ich bin kein Tyrann und denke keiner zu werden. Aber man soll von mir auch nicht sagen: er trug das Schwert umsonst!« werden dann ausgeführt und auf den besonderen Fall abgewandelt. Gerade diese Ausführung nehmen die Striche ganz oder zum Teil weg. So verhalten sich auch die Sätze »Er reitet« . . . bis . . »dort sein!« zu »Und gerade jetzt geht es leicht.« in 203,27 — 204,6. Die Aufführungen unterdrücken hier teils alles, also Überschrift und Ausführung, teils verfahren sie wie im ersten Fall: andere

lassen nur die knappen Anweisungen stehen. Es scheint, als habe der Dichter in dieser Szene auf einen bühnenmäßigen Vortrag seiner Sache ganz verzichtet, als benutze er Charakteristik und Situation zwar noch zur Aufrechterhaltung der Illusion, aber nicht mehr als bühnengemäße Mittel, seine Gedanken zu gliedern, Geschehnisse zu dämpfen und hervorzuheben, als wäre hier der Verzicht auf Bühnenmittel letztes Mittel zur Hervorhebung. Demnach wären die Bearbeitungen Versuche, diese Partie der Bühne wieder zurückzuerobern, an die Stelle eines absoluten Beweises die Beweiskraft des ringenden Menschen zu setzen, nicht nur die großen Umrisse des Vorgangs zu illusionieren, sondern mit Raum, Zeit und Figuren der Illusionsbühne die kleinsten Vorgänge dieses Auftritts darzustellen. Beide Striche, besonders aber der mittlere, sind direkt verwandt mit der Bearbeitung des Schlußdialogs zwischen Vater und Sohn, die die Feststellung des Vaters »mein Sohn, Du bist erschüttert« für wichtiger hielt, als den größten und entscheidensten Teil der Rede Ernsts über die Stellung des Fürsten.[94]

Nach allem, was an Beobachtungen hier zusammengestellt werden konnte, scheint eher die technische Frage für den Inszenierenden interessant gewesen zu sein, als die Frage der Auffassung. Nicht verschiedene »Stücke« machten die Bühnen aus der »Agnes Bernauer« Hebbels im Laufe der Aufführungszeit, sondern die verschiedensten technischen Mittel wurden an diesem Stück erprobt. Dem Vortrag, der Darstellung, der Illusionierung gelten die Abänderungen am Größenverhältnis der Partien des Stücks, der Folge der Szenen und der Figurenkombination, nicht der Herausarbeitung oder der Verdrängung einer Handlungslinie, des Stücks. Was sich hier über die »Geschichte« der Aufführungen sagen ließe, das muß sich notwendig mit dem decken, was am Ende des technischen Kapitels gesagt wurde. Es lassen sich Abschnitte unterscheiden: der erste, in dem das Stück stark in den Theaterbetrieb einbezogen wurde, in dem »das Theater« am Text änderte, in dem über das Theater Änderungen übernommen und fallengelassen wurden; der zweite, in dem das Stück aus diesem Prozeß herausgenommen wurde, in dem die Arbeit

der Regisseure hauptsächlich darin bestand, auf gelehrtem Weg den Text rein zu bewahren, und der dritte: in dem man — immer noch auf gelehrtem Weg — zu dem ursprünglicheren Zustand zurück will. Es zeigte sich aber, daß selbst die gelehrteste Theaterarbeit nicht Schranken überwinden konnte, die sicher zwischen diesem Stück und seinen Aufführungen, vielleicht zwischen Hebbel und dem Theater, vielleicht sogar zwischen der Literatur und dem Theater bestehen. Bestimmt in unserem Fall, denn der Dichter hat sie selbst gesetzt. Nicht durch seine Äußerungen über dieses Verhältnis;[95] vielmehr in seiner »Agnes Bernauer«. Weil sich in diesem Stück tatsächlich »Handlungsszenen« und »Dialogszenen« unterscheiden lassen, so unsinnig eine solche Unterscheidung am »Egmont«, an der »Iphigenie«, am »Erbförster« oder an »die Frau vom Meer« wäre, weil es hier Partien gibt, in denen sich Hebbel mit den Darstellungsmitteln der Illusionsbühne vertraut zeigt und andere, in denen er auf diese Mittel verzichtet, oder sie wenigstens vernachlässigt. Wir haben gesehen, daß Hebbel einen Dialog mit Handlung durchdringen kann, daß er aber auch Redewechsel in der »Agnes Bernauer« hat, die nur mit dem aller Notwendigsten bühnenfähig gemacht worden sind. Wir werden die bunte Fülle seiner Inszenierungsmittel noch zusammenzustellen haben. Jedes einzelne dieser Mittel mag zwar bühnenfähig sein, wir haben sogar gesehen, daß sich in der Verwendung dieser einzelnen Mittel Bühnen und Dichter nicht unterscheiden lassen. Sämtliche Einrichter aber greifen den Text an den gleichen Stellen an: Sie lassen das Eigen-Hebbelsche in der Zusammenordnung dieser Mittel nicht auf die Bühne. Sie benutzen dankbar jede Anregung einer »Handlungsszene». Die »Dialogsszenen« aber ändern sie, ob sie in der Ernsthandlung oder in der »Agnes-Albrechthandlung« sich finden. Sie unterdrücken die nackte Argumentation des Dichters und ziehen ihr die Illusionierung einer Argumentation vor. Die Darstellung eines Charakters setzen sie der Geschlossenheit eines Beweises gegenüber durch, und sie verstärken lieber eine Situation, als eine im Bericht stekkengebliebene Äußerung über Milieu oder Zeit.

Schluß

Bei der Untersuchung von Fach- und Rollenbearbeitung, Fächern und Ensemblegestaltung haben wir keine starren Formen gefunden, die der Theaterbetrieb der Einstudierung aufgezwungen hätte. Gerade hier trat im Einzelnen in Erscheinung, was wir allgemein schon als Traditionslosigkeit des Stückes im Bühnenleben erkannt haben. Daß aber trotz dieser Stellung des Stückes im Theaterbetrieb zwischen 1850 und 1930 jede Aufführung ein Unternehmen der Theaterkunst, oder wie man will, des Theaterhandwerks ist, das zeigt sich beim Vergleich der Auffassungen der einzelnen Regisseure, in der erstaunlichen Übereinstimmung der dramaturgischen Arbeit. Diese Übereinstimmung wurde sehr selten durch Weitergabe, Vererbung, allmählich entstehende Bräuche herbeigeführt; es bleibt nur übrig, sie zum größten Teil als Ergebnis dieser bestimmten Kunstausübung »Theater« zu erklären. Eine Aufführung läßt sich ebensowenig durch die Absichten ihres Regisseurs wie durch die Aufzählung der Fächer ihrer Darsteller zeichnen. Höchstens ist bei der Bühnengestaltung eines Stücks die Auffassung des Spielleiters eine Kraft neben anderen Kräften der Bühne. Es wäre danach wohl möglich, zu sagen, daß das Theater, der Betrieb, die an den Bühnen wirkenden Kräfte selbst einen großen Anteil der Interpretation übernehmen. Es ist ein Unterschied zwischen geschriebenem Stück und seinen dargestellten Auftritten. Bei der Zusammenlegung verschiedener Bearbeitungen zu einem Gesamtbild haben sich in der so entstandenen Normalinszenierung bestimmte Züge verstärkt. Diese Züge gehören einer Aufführung an, gleichgültig welche Deutungs- oder Stilabsichten ihr jedesmal zu Grunde lagen. Die Arbeit an der werdenden Aufführung ist nicht nur eine Arbeit an den Rollen schlechthin, sie läßt sich aufteilen in eine Arbeit an der Hauptrolle und eine an Nebenrollen. Dieser Unterschied zeigt sich in der Gleichheit der Behandlung

von Ensembles, in denen Haupt- und Nebenrollen nebeneinander vorkommen: Agnes wird zu Beginn des ersten Bildes aus dem Kreis ihrer Mitdarsteller fast isoliert; selbst die vielen Varianten von Akt- und Bildschlüssen, die oft aus Stilgründen erfolgten, mit denen sogar z. T. allein Stilisierabsichten verwirklicht werden, können diesen Unterschied in der Bühnenarbeit nicht verdecken. — Das besondere Leben, das der Dichter dem Auftrittsgetriebe im ersten Bild gab, die Vielfalt der Gegensätze zwischen dem jungen und dem alten Liebhaber, zwischen diesen und Caspar, Vater und Tochter, der Tochter und den anderen, wird nach den Kürzungen der Bühnen garnicht restlos zur Darstellung gebracht. Für die Bühne sind diese Partien Aufgaben des Komikerapparates, und wieder gegen alle Änderungsabsichten der Regisseure. In den Bearbeitungen wird diese Szenengruppe anderen ähnlich, die der Dichter nicht ähnlich meinte und der Leser nie so zusammenstellt. Solche Partien sind: die Besprechung der Freunde Albrechts nach dem Augsburger Fest, die Stachusauftritte, die Kastellanszene in Vohburg und die beiden ersten Auftritte des Bildes »Straubing«. So erklärt sich auch, daß auf diese Auftritte so selten Verzicht geleistet wird, daß sie in Bearbeitungen stehen bleiben, die an anderen Stellen darauf bedacht sind, Details und Episoden wegfallen zu lassen. — Eine weitere gemeinsame Tendenz der Aufführung zeigt sich in der Bearbeitung der Dialoge. Sie geht dahin, das Geschehnis, das diese Dialoge in Gang bringt, die Situation, das Inszenierungsmittel, zu verstärken, wenn es vom Dichter nur angedeutet wurde. Leben aber Szenen sehr stark von ihrer Handlung, dann greifen freilich die Bearbeitungen auch in den Aufbau dieser Handlung ein. Dadurch entsteht der Unterschied zwischen der Gleichförmigkeit der Bearbeitung von Dialogsszenen und der Verschiedenheit der Inszenierung von Handlungsszenen. Damit fügen sich die Bearbeitungen in die Eigentümlichkeiten der Hebbelschen Technik ein. Sie zeigen gemeinsam die Mittel der Inszenierungskunst des Dichters, weil sie an ihnen die eigene Arbeit beginnen. Das, was früher einmal mit »Normierung« bezeichnet wurde, ist ja nichts anderes, als das gemeinsame Bestreben der Bühnen, die wechselnden Funktionen, die

Situation, Charakterisierung und Gespräch haben, auf Generalnenner zu bringen.

Diese verschiedenen Funktionen werden klar, wenn man die Inszenierungsmittel, die Hebbel verwendet, einmal zusammenstellt. Inszenierungsmittel war uns z. B.: die Motivierung der kleinsten Geschehnisse des Dramas, der Redewechsel; Dinge also, die eine Inhaltsangabe nie berücksichtigt, die gewissermaßen das Handwerkszeug des Dramatikers ausmachen. Sie sind so anonym wie das Werkzeug eines Kunsthandwerkers, vielleicht sogar auch so beschränkt in ihrer Zahl, und, auch wie bei diesen, ist die Benutzung garnicht so sehr an die Stilwandlungen der Erzeugnisse oder an die Person des Erzeugers gebunden. — Eine Szene wie die andere müßte also eine ziemlich große Anzahl solcher Motivierungen liefern und nach der Art der Motivierungen wären die Szenen nicht leicht voneinander zu unterscheiden. Die zweite Szene des ersten Aktes beginnt mit einer Begrüßung. Wir haben damit gleich einen Fall, der zeigt, wie ein formelhafter Redeaustausch des Alltags in den Dialog des Dramas aufgenommen wird. Dieser Redeaustausch ist nicht nur formelhaft, wegen der Worte, die er nötig macht, sondern auch in seiner Natur: Er setzt die dialogische Form voraus, und eine besondere Motivierung des Zwiegesprächs wird entbehrlich. Es ist wohl kein Zufall, daß Hebbel in der »Agnes Bernauer« sehr viel Dialoge von der Begrüßung aus entwickelt und viel Mühe darauf verwendet, das Geschehnis der Begrüßung zu variieren oder von der Besonderheit des folgenden Gesprächs schon recht viel in die Begrüßung aufzunehmen. Allein der erste Akt bietet hierzu eine Fülle von Beobachtungsmaterial. Dort wird die Zeremonie schon variiert von der gesprochenen Szene zur stummen Szene,[96] und bis zur »verdeckten Handlung«, wie die Geschehnisse hinter der Szene, zwischen zwei Aufzügen oder zwischen zwei Verwandlungen genannt werden.[97] Auch viel von der Eigenart der Sprecher enthalten die Begrüßungsredewechsel des ersten Aktes schon: Es ist bezeichnend, daß beim Auftritt Barbaras und Caspars keine Begrüßung stattfindet, nicht weniger aber auch die Antwort Theobalds auf Agnes' »Guten Morgen«, die Wiederholung des Danks, und Knippeldollingers hastiges Wechseln vom

Gruß zur »Sache«.[98] — Wenn aus I,2 der »Agnes Bernauer« der Katalog von Inszenierungsmitteln weiter vervollständigt werden soll, dann ist es nötig, die Definition des ersten Mittels zunächst ganz eng anzuwenden. Es stellt sich dann heraus, daß die Motivierungen der Redewechsel, wie direkte Frage, Einführung eines Mißverständnisses, Unterbrechung und spontaner Wechsel es nicht allein sind, die zum Zustandekommen des Zwiegesprächs beitragen, daß diese Mittel nicht die einzigen Individuationsprinzipien für die Rollenparts des Stückes sind — in dieser Szene. Es gibt allerdings in der »Agnes Bernauer« andere Szenen, in denen allein die Redewechsel die Spaltung in verschiedene Rollen vollziehen: wir haben in der zweiten Beratungsszene eine solche kennen gelernt. Dort genügte eine Aufzählung der Motivierungen für Rede und Gegenrede und man hatte ein Verzeichnis der Inszenierungsmittel. Schon hier zeigt sich eine verschiedenartige Anwendung eines dramaturgischen Mittels, und die gemeinsamen Bemühungen der Bearbeiter gingen dahin, diese Verschiedenartigkeit auszugleichen. Einem anderen Mittel, mit dem die Scheidung der Rollen bewerkstelligt wird, sind wir schon beim Vergleich der zweiten Beratungsszene und dem Auftritt zwischen Caspar und Knippeldollinger am Schluß des ersten Bildes begegnet. Es lag in der Disponierung der Reden. In der Nebenszene wurden die Repliken an die Charaktere verteilt, sodaß sie nicht unter den Rollen und nicht der Reihenfolge nach vertauschbar waren. Die Sprecher bauten sich allmählich ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit, es entstand eine Begebenheit. Diese Begebenheit ist einmalig und so, wie sie im umgearbeiteten Text steht, unvergleichbar mit anderen Begebenheiten des ersten Bildes. So rasch wechselnd sind auch die Geschehnisse in den Reden bei dem ersten Zusammentreffen Agnes und Theobalds. Hier wie dort wechseln mit den Repliken die Situationen. Eben noch hat Theobald sich vorgenommen Agnes mit dem Strauß auf die Probe zu stellen, da überrascht ihn schon die Frage, was er hinter dem Rücken verberge. Er kommt vor den Fragen der Agnes garnicht dazu, seine Absicht auszuführen. Er hat soviel zu tun, diese Fragen richtig zu stellen und damit fertig zu werden, daß

seine Überrumpelung nicht geglückt ist, daß er erst nach zehn Redewechseln dazu kommt, selbst zu fragen, mit »Ratet«! eine neue Liebesprobe, statt der mißglückten, zu versuchen. Die Personen eines Auftritts im ersten Bild sind so sehr unter sich, daß der Dichter nur zwischen den Szenen, durch die Kontrastierung zum Zuschauer reden kann. In keinem der späteren Bildern werden die Auftritte so kontrastiert, wie im ersten. Wir konnten gerade in den anderen Teilen des Stückes sehr häufig beobachten, daß Personen oder ganze Auftritte aus dem Bild traten, sich mit ihren Reden direkt an den Zuschauer wendeten. In der zweiten Beratungsszene sind die Reden fast nach logischen Gesichtspunkten disponiert; sie sind unter den Rollen und in ihrer Reihenfolge vertauschbar. Die Raum- und Zeitillusion entsteht nicht durch eine Begebenheit, zu der sich Rede und Gegenrede allmählich zusammensetzen. Die Zeit, die hier unter den Reden vergeht, ist die der Zuschauer und der Schauspieler, und der Raum der des Bühnenhauses, notdürftig durch Kulissen maskiert. Umgekehrt wie im ersten Bild werden die Rollen voneinander getrennt: nicht eine Begebenheit läßt Psychisches der Sprecher zu Tage treten, in einer Fülle rasch wechselnder Situationen, sondern eine starre Situation und psychische Ornamente machen dle Rollen unterscheidbar. Die Situation, die Charakterisierung sind selbst Inszenierungsmittel geworden, Kulissen für die Reden, die geschehen. Und gerade die Hauptauseinandersetzungen sind es, die auf diesem Wege inszeniert werden, die man deshalb eigentlich nicht Auseinandersetzungen nennen dürfte. Denn weder in der zweiten Beratungsszene, noch in der Kerkerszene, noch auf dem Schlachtfeld stoßen — in Personen verkörperte — unvereinbare Gegensätze aufeinander, die sich dann auseinandersetzen. Nein, Situation und Psychologie schaffen Hebbel Gelegenheit, eine Ansicht zu entwickeln, die im Drama keine Gegner hat, und die von Anfang feststeht. Nicht die Gegensätze zwischen »positivem« und »absolutem« Recht[99] werden ausgetragen, sondern die zwischen einem Vorbereiteten und einem Unvorbereiteten in der zweiten Beratungsszene, zwischen zwei bis jetzt Unbekannten in der Kerkerszene und zwischen der Wut Albrechts und der

Gefaßtheit Ernsts auf dem Schlachtfeld. Von diesen Auftritten aus erst findet sich ein Zugang zu der Vielheit der dramaturgischen und theatralischen Mittel, nicht von solchen, wie es die vom ersten Akt sind. Dort ist eine Trennung dieser Mittel nur sehr künstlich, durch enge Definition möglich, angesichts der Verflochtenheit, in der sie auftreten. Unser Katalog dieser Mittel ist von Auftritten in der Art der zweiten Beratungsszene leicht zu ergänzen. Neben die Motivierung der Redewechsel, die Disponierung der Reden, die Schaffung einer Begebenheit aus den Reden, eines eigenen Raums und einer eigenen Zeit, tritt die Verteilung der Reden an Charaktertypen in typischen Situationen, die Verwendung des Raums und der Zeit der aufführenden Bühnen. Aber nicht nur Raum und Zeit der Bühne müssen mithelfen bei der Bewirkung der Illussion, sogar das Personal, die einzelnen Schauspieler, müssen mit ihren Leibern manchmal die Spaltung der Rollen glaubhaft machen. Neben kleineren Rollen, die so streng differenziert sind, daß ihre Reden unaustauschbar werden, gibt es andere, zwischen denen so wenig Unterschied besteht, daß ihre Reden vertauschbar sind und tatsächlich in einzelnen Aufführungen vertauscht wurden. Zu diesen gehören die drei Freunde Albrechts.[100] — Nicht nur psychische Zustände, die nicht wechseln während eines ganzen Auftritts und dadurch zu starren Situationstypen werden, bilden das Gefälle des Dialogs. Unter den dramaturgischen Rezepten finden sich außer der Begrüßung noch viele andere Begebenheiten des Lebens, deren dialogischer Charakter die Aufspaltung in Rollen erleichtert. Die Zahl dieser Situationen ist groß. Es verschwindet wenig davon und wenig kommt im Laufe der Geschichte des neueren Dramas dazu. Ihre wechselnde Beliebtheit kann allerdings Theatermoden bestimmen. Vor kurzem erst haben wir eine miterlebt: Die Mode der Gerichtsdramen. Hebbel hat sich für die »Agnes Bernauer« die Kabinettsberatung und die Formalitäten bei einem Turnier ausgewählt. Und zwar nur die erste Besprechung zwischen Ernst und Preising hat er erkennbar nach einer solchen Vorform inszeniert. IV,1—4 dagegen enthalten dieses Inszenierungsmittel nicht mehr. — Verwandt mit dieser Arbeitsweise ist die Verwendung der

Bilder »Kerker« und »Schlachtfeld«. Sie sind zwar nur noch »Bilder« und bewirken nicht die Spaltung der Personen. Sie bilden aber immer noch den bequemen Rahmen zur Aufspannung der besonderen Geschehnisse des Dramas. — Aus der Gegenüberstellung von erster und zweiter Beratungsszene wird das letzte Inszenierungsmittel Hebbels, das genannt sein soll, deutlich. Hebbel begnügt sich damit in der Gesprächsführung von III,6 die Kabinettsberatung zu charakterisieren, die Angelegenheit Albrecht neben anderen Regierungsangelegenheiten einzuführen. Diese Vorbereitung genügt ihm, um die zweite Besprechung nicht mehr so zu motivieren. Die Wiederholung der Szenerie und der Figurenkombination ersetzt die Motivierung. Wir treffen diese Abfärbetechnik noch einmal, nur hilft sie diesmal nicht die Rollen trennen, sondern sie verbindet das Szenenbild und die Geschehnisse im Szenenbild. In der »Baderstube« wird ganz Augsburg exponiert. Das Lokal genügt, um die rasch folgenden Auftritte des ersten Bildes glaubhaft zu machen. Diese Anordnung im ersten Bild wirkt aber auf das vierte hinüber und muß diesmal mithelfen bei der Inszenierung der Kontraste »Baderstube« und »Werbung«. So wirkungsvoll dieser Kontrast ist, so geschickt ihn Hebbel ausgebaut hat durch die Steigerung von der Freiwerbung zur legitimen Werbung, so kühn er die Requisiten des Badergewerbes einbezieht in den Dialog, das vierte Bild wäre schwer auf der Bühne zu verwirklichen, wenn es nicht durch das erste vorbereitet wäre.

Sicher erfaßt unser Katalog nicht alle Inszenierungsmittel, die in der »Agnes Bernauer« angewendet werden. Er soll ja auch viel weniger damit seinen Zweck erfüllen, als damit, die Verschiedenartigkeit der Mittel, den Wechsel ihrer Funktionen in einem Stück zu zeigen. Aufgabe der Arbeit war es zu zeigen, wie die Inszenierungen diese Mittel eines Stücks aufnehmen, das im Theaterbetrieb eine besondere Stellung einnimmt, wie die Betriebsfremdheit der »Agnes Bernauer« überwunden wird. Zusammenfassen lassen sich diese einzelnen Bemühungen in der Beobachtung, daß die Gegensätzlichkeit der Mittel des Dramas nicht ganz so scharf auf den Bühnen verwirklicht worden

ist. Lebendigstes Geschehnis und starrste Situation, die artverschiedensten Künste der Illusionierung wurden in den Fächern des Typenkastens, den das Bühnenhandwerk gebraucht, untergebracht. Das Vorhandensein eines solchen Typenkastens zeigt sich gerade daran, daß die Rollen der AB nicht in eine feste Spiel- oder Fachtradition eingingen, auch nicht zeitweise darin standen, daß sich trotz häufiger Beziehungen der Bearbeitungen untereinander kein Einrichtungsgebrauch herausbildete, daß die Regisseure immer von neuem vor der Aufgabe standen, die Inszenierungsmittel des Dichters für die Bühne umzusetzen.

Anmerkungen

Zu Teil I

1 Max Martersteig, Das Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904. Kapitelüberschriften aus Martersteig: S. IV: »Goethes Theater in Weimar«, S. VII: »Theaterkultur der Romantik«, S. VIII: »Das moderne Drama«.
Adolf Winds, Geschichte der Regie, Berlin und Leipzig 1925.
Julius Bab, Das Theater der Gegenwart, Leipzig 1928. Kapitelüberschriften aus Bab: Das Hauptkapitel in Teil I »Erstarrung und Erneuerung« heißt »Die Meininger«. Teil II »Der naturalistische Vorstoß« befaßt sich mit Otto Brahm, Teil III »Romantisches Zwischenspiel« mit Max Reinhardt und IV »Der expressionistische Ausbruch« u. a. mit J. Fehling, K. H. Martin und L. Jessner.

2 Otto Brahm, Briefe und Erinnerungen, mitget. von Georg Hirschfeld, Berlin 1925.
Paul Schlenther »Otto Brahm« i. Paul Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert, hg. von H. Knudsen, Nr. 40 der Schriften der Ges. f. Theatergeschichte.

3 »Mein Ibsentheater« Erinnerungen von Karl Heine, Velh. u. Klas. Monatsh. 40/4, S. 423—28.

4 Josef II. und das Wiener Theaterwesen, Vorles. W. Pfeiffer-Belli, Geschichte der Dt. Schauspielkunst im 18. Jhdt. SS. 1929.
L. Schrickel, Geschichte d. Weimarer Theaters, Weimar. o. J.
E. L. Stahl, Das Mannheimer Nationaltheater, Mannheim 1929.
E. Sulger-Gebing, Die Uraufführung d. Agnes Bernauer im Münchner Hoftheater, Euphorion 20, S. 121.
F. Dingelstedt, Münchner Bilderbogen, Berlin 1879.

5 Sulger-Gebing, a. a. O. S. 121 ff.

6 F. Bamberg, Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, Berlin 1892, Bd. 2, S. 28/40.

7 Brief an Hebbel vom 38. Sept. 1852, Bamberg a. a. O. S. 37.

8 Bamberg a. a. O. S. 39.

9 Werner, Briefe IV, S. 408, Nr. 358

10 Werner, a. a. O. S. 420, Nr. 393.

11 Daß Augsburg und Königsberg die »Agnes Bernauer« nicht sofort oder überhaupt nicht brachten, bestätigten die Verwaltungen dieser Bühnen: Lt. Mitteilung des Stadttheaters Augsburg wurde die A. B. dort zum ersten Male am 1. April 1878 gegeben, und vom Neuen Schauspiel-

haus in Königsberg ging mir die Nachricht zu, daß dort eine Aufführung der A. B. bisher noch nicht stattgefunden hat. Wie weit allerdings dem »Neuen Schauspielhaus« (eröffn. 1929) die Archivalien aus der Geschichte der Königsberger Theater zur Verfügung stehen, kann nicht beurteilt werden.

11a Werner, Tagebücher, Bd. III, S. 425, Nr. 5047.

11b Neue Briefe von Friedrich Hebbel, hg. v. Jul. Wahle i/Beiträge z. Lit. u. Theatergeschichte. Festgabe f. Ludw. Geiger. Berlin 1918, S. 423.

11c Werner, Briefe V, S. 19.

11d Brief an Ziegesar, Festschrift f. Geiger, S. 424 ff.

12 Bamberg, a. a. O. S. 33. Am 5. April 1852 schickte Hebbel selbst ein Manuskript nach Stuttgart. Werner, Briefe Bd. VIII, S. 31, an Gall vom 5. April 1852. Vgl. S. 36 Anm. 49.

13 Werner, Briefe V, S. 101.

14 Demnach wurde in Stuttgart die Münchner Bearbeitung der Aufführung zugrunde gelegt, nicht Hebbels Manuskript.

15 L. Schrickel, Chronik (s. Anm. 4) reicht bis Ende der Spielzeit 1926; Rud. Krauss, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, erschienen in Stuttgart 1908.

16 P. A. Merbach, Heinrich Marr 1797—1871, Leipz. 1926, Theatergesch. Forsch. 35.

17 Schwäbische Chronik, des Schwäbischen Merkurs zweite Abtheilung, II. Blatt, No. 272, Dienstag, 16. Nov. 1852, S. 2027.

17a F. Dingelstedt, Literar. Bilderbuch, Berlin 1879, S. 224.

17b Bamberg, a. a. O. S. 24, Dingelstedt an Hebbel vom 6. 2. 52

17c Liter. Bilderbuch, S. 224.

18 Jocus, Nr. 26, 28. März 1852, zit. bei Sulger-Gebing a. a. O. S. 137.

19 Merbach, a. a. O. S. 136.

20 S. S. 23.

20a Es entstand mit auf Dingelstedts Drängen und wurde in München, zuerst am 25. 1. 1852, dreimal aufgeführt. Nach: O. Liebscher, F. Dingelstedt. Seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München. Diss. München, Halle 1909.

21 Auszug aus der Programmsammlung des Leipziger Theaters.

22 Mitteilung des Augsburger Theaters vom 2. Febr. 1932.

23 Aus dem Material geht hervor, daß man zu diesem Zweck die Bergersche Inszenierung von 1905/06 durch Alex. Otto auffrischen ließ.

24 Lt. Eintragung im Regie-, Dirigier- und Soufflierbuch.

25 Lt. Eintragung im Soufflier- und Inspektionsbuch.

26 Lt. Theaterzettel.

27 Brief Nr. 27 S. 65, der »Neuen Hebbeldokumente«, herausgegeben von Kralik und Lemmermeyer, Berlin Lpz. 1913. Laube macht zuerst Umarbeitungsvorschläge und stellt eine Annahme so verklausuliert in Aussicht, daß schon die-

ses Schreiben vom 19. Jan. 52 fast eine Ablehnung ist (a. a. O. S. 176). Die förmliche Ablehnung erfolgt durch Laube unterm 18. Nov. 1852 mit der Begründung, die vorgesetzte Stelle sei gegen das Thema eingenommen, es erschiene ihr mißlich für ein Hoftheater (a. a. O. S. 178).

28 Lt. Eintragung in den Regie-, Soufflier- und Dirigierbüchern der Wiener Inszenierung. — Der Gegensatz Hebbel-Laube äußerte sich noch in den literarischen Parteikämpfen der Anhänger. Die Besprechung der Aufführung durch die »Neue Freie Presse« (Nr. 1552, Wien, 24. Dez. 1868) beginnt nämlich so: »‚Wenn Hebbel diesen Erfolg erlebt hätte!' — ‚Der Neid hat ihm die Freude nicht gegönnt.' — ‚Einem solchen Dichter verwehrte man es hier, sein Stück zu sehen!' — ‚Jetzt erkennt man den gewaltigen Genius an, weil er todt ist!' So sprachen Abends, während der Sturm des Beifalls durch das Carltheater tobte, die alten Soldaten der Hebbelgarde zueinander. Mann für Mann waren sie da, die unermüdlichen Vorkämpfer des Hebbelschen Ruhmes, und plagten die ganze Vorstellung hindurch ihre Handflächen, wie sie einst ihr Hirn gequält, um der ungläubigen Welt in Artikeln, ja in ganzen Büchern zu beweisen, daß Goethe und Schiller nur Propheten gewesen, Hebbel aber der Messias der Deutschen Literatur« .... »Mögen sich die Herren bei dem Comitee für das Schillerdenkmal dafür bedanken, daß dieses just ein Hebbelsches Stück wählte« .... Über Dingelstedts Rolle bei der Annahme der A. B. in Wien vgl. Anm. zu Teil II, Nr. 36.

29 »Neue Freie Presse« Nr. 1555 vom 27. 12. 1868, Beilage »Theater- und Kunstnachrichten«; Notiz in den Dirigier- und Inspizierbüchern des Burgtheaters.

30 Brief Dingelstedts an Hebbel vom 12. 2. 52., Bamberg a. a. O. S. 25.
Hebbel an Dingelstedt 16. 2. 52., Werner, Briefe Bd. IV, S. 354.
Dingelstedt an Hebbel 9. 4. 52., a. a. O. S. 32.

31 Bühne und Welt, III. Jahrg. Bd. 1, S. 255.

32 Bayrische Staatszeitung, Nr. 64, 17. 3. 1913, S. 2;
Münchener Allgemeine Zeitung, 22. 3. 1913, S. 201.

32a »Wanderer«, Wien, Dienstag, 6. 4. 1852, Nr. 159, Morgenblatt, abgedruckt bei Werner, Briefe Bd. VIII, S. 104.

33 Ibsen, gestorben Frühjahr 1906.

34 E. L. Stahl, a. a. O., S. 242 u. 250.

35 Die Daten stammen aus dem »Deutschen Bühnenspielplan« hg. von Oesterheld und C., da Material zu dieser Aufführung nicht mehr im Besitz von Direktor Halm war, sich auch weder im Archiv des Theaters am Nollendorfplatz noch in dem der Vereinigten Theater in Breslau fand.

(Direktor Gorter in Breslau erwarb nämlich den Fundus des Neuen Schauspielhauses in Berlin.) Die Auskünfte verdanke ich Herrn Dr. Knudsen und Herrn Direktor Alfred Halm.

36 Verglichen wurden die Spielpläne des Schauspielhauses Frankfurt/M von 1912/13, 1914/15, 1919/20 u. 1930/31. Für 1918/19 nach der Zusammenstellung im »Frankfurter Theateralmanach« 1919/20, für die anderen Spielzeiten nach den Anzeigen in den »Frankfurter Nachrichten«.

37 Mitteilung des Stadttheaters Erfurt vom 4. 2. 32.

38 »Zur Kritik des Spielplans des Landestheaters« in »Pfälzische Theater- u. Volksbildungsblätter« 4. Jahrgang Nr. 3 S. 265.

39 »Zur Spielzeit 1928/29« a. a. O. S. 261.

40 Brief der Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg vom 8. Juli 31.

41 Dortmund 1907.

42 Brief der Intendanz der Städt. Theater Leipzig vom 8. April 1931.

43 —

44 G. H. Müller, Das Stadttheater zu Leipzig vom 1. Jan. 1862 bis 1. Sept. 1887«, Leipzig 1887, S. 210 u. 213.

45 Leipziger Tageblatt v. 8. Juli 1881, Nr. 189, III. Beilage S. 3030.

46 H. Stern, Friedrich Hebbels ‚Judith' auf der deutschen Bühne, Bln. und Leipzig 1924, S. 110.

47 Max Grube, Geschichte der Meininger, Berlin Leipzig 1926.

48 Bamberg a. a. O. S. 24.

48a Werner, Briefe Bd. IV, S. 352.

49 Diese Bearbeitungen wurden erst mit Erscheinen der großen Hebbel-Ausgabe Werners wieder allgemein zugänglich. Wenigstens zum größten Teil, denn Werner arbeitet in seinen Apparat zur A. B. (Werke I, 13) nur das Soufflierbuch des Münchner Kgl. Hoftheaters, neben dem Soufflierbuch des Wiener Hofburgtheaters und einem Notizblatt Hebbels über die Beanstandungen der Wiener Zensur. Die geringen Abweichungen der Exemplare aus Weimar und Stuttgart hat Werner nicht berücksichtigt. Das muß aber getan werden, da Hebbel von sich aus ebenfalls ein Manuskript nach Stuttgart schickte und Weimar Nachträge von ihm erhielt.

50 Diese Bearbeitungen wurden natürlich durch Werners Ausgabe seit 1905 auch anderen Dramaturgen zugänglich.

51 Das ungefähre Datum läßt sich aus einem Brief Hebbels an Gustav Kühne in Leipzig vom 8. 11. 52., Werner, Briefe V. S. 73, erschließen; es heißt da: »Ich sende Ihnen hiebei ein Ex. der Agnes Bernauer; erst in diesen Tagen habe ich sie drucken lassen, weil die Nachfrage sich mehrt« ....

52 Werner gibt diesem Blatt die Signatur Ea und beschreibt es Werke I, 13 S. 274; Reclam bringt also die Variante, die für S. 222, 23 — 235,15 des Textes Werke I, 3 einzuset-

zen ist. Abgedruckt bei Werner, I, 13 S. 309—10.

53 Werke I, 13 S. 315.

54 »Das Trauerspiel Agnes Bernauer, zum erstenmal aufgeführt im kgl. Hoftheater in München am 25. März 1852, dann in Weimar, Stuttgart usw., ist den Bühnen gegenüber als Manuskript zu betrachten, und bleibt Eigenthum des Verfassers. Denjenigen Direktionen, welche wegen unzulänglicher Besetzung der kleineren Rollen oder aus irgendeinem anderen Grunde eine Verkürzung des fünften Actes wünschen, steht eine solche auf schriftliche Anfrage zu Diensten.« Werke, I, 13 S. 274. Für das »usw.« dieser Bemerkung, also für Aufführungen zwischen Ende 1852 und der Drucklegung 1855 fand sich kein Belegmaterial.

55 Julius Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, Lpz. 1931, S. 147/48.

56 S. S. 21/22.

57 Stahl, a. a. O. S. 236.

58 Ludw. Barnay, Erinnerungen Bd. II, S. 289 ff.

59 Daß Ed. Devrient, der Schauspieler-Direktor in Karlsruhe (1852—1870) die A. B. nicht aufführte, konnten wir schon einem Artikel Kilians in der Bayerischen Staatszeitung vom 12. 3. 1913 entnehmen. Auch Emil Devrient, der Star des kgl. Hoftheaters in Dresden, an den sich Gutzkow, Otto Ludwig, Laube, Benedix und die Birch-Pfeiffer wandten, wenn sie eines ihrer Stücke durchsetzen wollten, hat sich nie für eine Rolle aus Hebbels A. B. interessiert. Vgl. H. H. Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Frankfurt/M. 1903, bes. den Briefwechsel und die Rollenverzeichnisse aus dem Nachlaß.

60 Die Unterschiede im künstlerischen Schaffen der beiden zeigte Paul Lindau nach persönlichen Erinnerungen: »Laube und Dingelstedt als Regisseure«. Nord und Süd, Bd. 98, Juli 1901, S. 60 ff. und »Nur Erinnerungen« Stuttgart, Berlin 1916, Bd. 2 S. 197 ff.

61 E. L. Stahl, a. a. O. S. 42.

62 Stahl, a. a. O. S. 132.

63 Emil Claar, 50 Jahre Theater, S. 37 ff., S. 65 ff., S. 106 ff. Frankfurt/M. 1926.

64 »Biographische Skizze« von August Förster, abgedr. bei G. H. Müller, a. a. O. S. 157.

65 L. Barnay, Erinnerungen, Berlin 1903, Bd. II, S. 221.
Paul Lindau, a. a. O., Bd. 2, S. 231, Paul Schlenther, a. a. O. die Aufsätze »Alfred von Berger« und »Josef Kainz«.

66 Barnay, a. a. O. S. 221 ff.

67 Stahl, a. a. O. S. 165, 148, 187.

68 G. H. Müller, a. a. O. S. 227 u. 259.

69 Schrickel, a. a. O. S. 246 f.
70 Stahl, a. a. O. S. 42 f. u. 132.
71 Schlenther, a. a. O. S. 84 »Otto Brahm«.
72 Die Spielpläne Max Reinhardts von 1905—1930, herausgegeben von Franz Horch, München, o. J.
73 Es gibt auch andere Möglichkeiten eines zyklischen Spielplanbaues; ein Beispiel dafür, daß sich ein Zyklus auch aus den Verhältnissen einer bestimmten Bühne aufbauen läßt, ist der Faust-Besetzungszyklus, den Max Reinhardt im April 1909 einmal durchführte. Bespr. bei Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Bd. V, S. 142.
74 Heinrich Laube, Das Burgtheater, 2. Aufl. Lpz. 1891, S. 165: »Diese systematische Arbeit, welche unser Theater vor allen deutschen Theatern auszeichnet — nur Karlsruhe verfolgt ein ähnliches Ziel — hat uns unschätzbare Anregungen und Ausbeute gewährt.« .... Laube a. a. O. S. 137.
75 Laube, a. a. O. S. 165.
76 Wien 1891.
77 Das Deutsche Theater i. 19. Jahrhundert, Leipzig 1904.
78 Ludw. Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der Dt. Bühnen im XIX. Jahrhundert, Lpz. 1903, S. 358.
79 Paul Schlenther, a. a. O. S. 49.
80 Stahl, a. a. O. S. 137,
81 Stahl, a. a. O. S. 153 ff.
82 Stahl, a. a. O. S. 185 und 224.
Eugen Kilian, Dramaturgische Blätter, München/Lpzg. 1905, Vorwort.
83 Kilian, a. a. O. S. 281; Kilian, Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der dramaturgischen Blätter 2. Reihe, Münch. Lpz. 1914, S. 259. Aus dem Nachlaß Kilians wurde 1931 noch eine dritte Reihe herausgegeben: Aus der Werkstatt des Spielleiters; darin findet sich ein Aufsatz »Agnes Bernauer im Münchner Hoftheater« S. 201, der die Geschichte der Uraufführung dieses Stückes behandelt, und der anläßlich der zweiten Münchner Einstudierung entstanden sein könnte.
84 Eisenberg, a. a. O. S. 777.
85 Gedruckte Personenverzeichnisse fehlen beim Material. Auch Schrickels Chronik gibt keine Hinweise.
86 G. H. Müller, a. a. O. S. 194/95.
87 Eisenberg, a. a. O. S. 706.
88 Aus den Eintragungen in den Dresdener Aufführungsbüchern geht hervor, daß dort die Titelrolle sehr oft durch Gäste vertreten wurde. Nur einmal findet sich ein Name aus einem uns bekannten Ensemble: am 15. Juni 1906 tritt Grete Egenolf aus Hamburg als Agnes auf.
89 Besetzung und Reihenfolge wie Berlin 1911; im Folgenden wird ebenso verfahren.
90 Hans Doerry, Das Rollenfach und seine Bedeutung für die Ent-

wicklung der Schauspielkunst, in ‚Der Schauspieler, herg. von Ewald Geissler, Berlin 1926, s. 119... »Die Charaktere Schillers, deren Idealisierung der Auffassung als Typen in gewissem Maße Vorschub leistete, wie auch Goethes, dessen psychologisch feine Zeichnung zu erfassen man zu wenig geschult war, wurden wie die üblichen Theatertypen aufgefaßt: statt das Theater zu beeinflussen, wurden sie selber vom Theater beeinflusst. So gab man die Jungfrau von Orleans — entgegen Schillers ausgesprochener Absicht — als waffenklirrende Walküre, Egmont als pathetischen Tragödienhelden, Carlos — im ‚Clavigo' — als eingeteufelten Brunnenvergifter.« ....

91 Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers von Eduard Genast, neu hg. von Robert Kohlrausch, Stuttgart 1904.

92 Joseph Lewinsky von Helene Richter, Wien / Lpz. / New York, o. J.

93 Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers 1848—1902. von Dr. Rudolf Tyrolt, Wien / Lpz. 1904.

94 L. Meiche, Erinnerungen an Josephine Wessely, Lpz. 1887, bringt gar keine Rollenbesprechungen, nur persönliche Erinnerungen und sechs Briefe.

95 Genast, a. a. O. S. 345 ff.

96 Die Genast-Erinnerungen in Kohlrauschs Ausgabe sind lt. Vorwort gekürzt. Von dieser Kürzung sind aber die in Rede stehenden Kapitel, wie ein Vergleich mit der Originalausgabe in 4 Bänden zeigte, nicht betroffen. E. G. Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, Lpz. 1862—66.

97 S. S. 48.

98 Julius Bab, Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin o. J. S. 158.

99 Beide Zitate: Bab a. a. O. S. 162.

100 Bab a. a. O. S. 162.

101 Bab a. a. O. S. 163.

102 Bab a. a. O. S. 156.

103 S. S. 48.

104 Franz Grandaur, Chronik des königl. Hof- und Nationaltheaters in München, München 1878;
Büttgen: S. 138, 143, 160, 171, 191, 201;
Heigel: S. 99, 100, 101, 104, 125, 136, 139, 141, 143.

105 Die Oper von Marschner und Wohlbrück.

106 Eisenberg a. a. O. S. 315 und Schrickel a. a. O. S. 175.

107 Krauss a. a. O. S. 234.

108 Eisenberg a. a. O. S. 597.

109 Eisenberg a. a. O. S. 57.

110 Vergl. Hans Doerry, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts, Schriften der Ges. für Theatergeschichte Bd. 35.

111 Bamberg a. a. O. S. 24.

112 Grandaur a. a. O. S. 119.
113 Grandaur a. a. O. S. 157.
114 Eisenberg a. a. O. S. 469.
115 Eisenberg a. a. O. S. 777.
116 Eisenberg a. a. O. S. 823.
117 Eisenberg a. a. O. S. 546.
118 Eisenberg a. a. O. S. 831 und Grandaur.
119 Eisenberg a. a. O. S. 744.
120 Krauss a. a. O. S. 236.
121 Eisenberg a. a. O. S. 706.
122 Eisenberg a. a. O. S. 541.
123 Eisenberg a. a. O. S. 155.
124 Stahl a. a. O. S. 210.
125 Grandaur a. a. O. S. 144.
126 Eifenberg a. a. O. S. 1010.
127 s. S. 41.
128 Krauss a. a. O. S. 239.
129 Eisenberg a. a. O. S. 109.
130 Das Stück wurde am 19. Nov. 1864 im Burgtheater zur Erstaufführung gebracht. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters, Wien 1876 S. 272.
131 Neue Freie Presse, Wien 24. Dez. 1868, Nr. 1552.
132 Wiener Zeitung, Nr, 303, 24. Dez. 1868.
133 Eine Stil- oder Auffassungsinterpretation müßte z. B. auch an diesem theatergeschichtlichen Fall vorbeigehen: in einer Wallensteininszenierung werden der Rolle des Max Piccolomini die »lyrischen Szenen« genommen, um mit der Kürzung auf Aufführungsdauer zugleich eine Annäherung an einen herrschenden Geschmack zu erreichen. Der Regisseur streicht also in Piccolomini I,4 500—558 (O, laß den Kaiser Frieden machen, Vater — O! Glücklich, wem dann auch sich eine Tür, Sich zarte Arme sanft umschlingend öffnen —) und verwandte Stellen, sowie einen Teil der Thekla — Herzogin und Thekla — Max Ensembles; er macht also aus dem jugendlichen Liebhaber Schillers den Reiteroberst der Geschichte. Wenn nun die Rolle trotzdem dem jugendlichen Liebhaber des aufführenden Theaters zugeteilt wird, so kann der Fall eintreten, daß der Darsteller, geschult an dem ungestrichenen Part und beladen mit der Erbschaft der handwerklichen Mittel seines Fachs, die Rolle spielt gegen den Willen des Regisseurs, gegen die Striche, gegen eine »Auffassung« und gegen einen Zeitgeschmack.
134 Abgedruckt bei Smekal, Das alte Burgtheater (1776—1888), eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen, Wien 1916, S. 196.
135 Eisenberg a. a. O. S. 1116.

136 Leipziger Tageblatt v. 8. Juli 1881, Nr. 189, III. Beilage, S. 3030.
137 Nr. 55 v. 10. Juli 1881, S. 328 ff.
138 Bayerische Staatszeitung 17. III. 1913 Nr. 64 S. 2.
139 Volkswacht 23. 10. 29.
140 Kölnische Zeitung 23. 10. 29.
141 Düsseldorfer Nachrichten 28. 10. 29.
142 Bochumer Anzeiger 19. 10. 29.
143 Berliner Zeitung, 24/565, Abendausgabe, 3. Dez. 1900.
144 Neue preußische Kreuz-Zeitung, Nr. 565, Abendausg. 3. Dez. 1900.
145 Neue Hamburger Zeitung Nr. 63, Abendausg. 7. II. 1906, Anton Lindner.
146 Hamburger Fremdenblatt Nr. 32 v. 8 II. 1906, dritte Beilage, O. Rieke.
147 Germania, Berlin 19. November 1911, Nr. 267 2. Blatt S. 3.
148 BZ am Mittag, 35/272, 18. November 1911.
149 Neue preuß. Kreuz-Zeitung Nr. 541, 18. Nov. 1911.
150 Münchner Allgemeine Zeitung, Nr. 522, 22. Dez. 24.
151 Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 55, 24. II. 1931, S. 2.
152 Die Sperrsatz-Stellen sind in den Originalen i. gewöhnl. Satz gedruckt.
153 Eisenberg a. a. O., S. 823.
154 Schreiben der Schulstelle der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger v. 17. 6. 32.
155 Schreiben der Leitung des Deutschen Theaters zu Berlin v. 13. 6. 32.
156 Schreiben der Schauspielschule der Vereinigten Stadttheater Köln v. 13. 6. 32.
157 Schreiben der Verwaltungsdirektion v. 13. 6. 32.
158 Schreiben der Städtischen Schauspielschule in Leipzig v. 25 Juni 32 und der Theaterakademie des Badischen Landestheaters v. 14. Juni 1932.

Zu Teil II

1 Ein Szenenphoto. Smekal a. a. O., S. 180/81.
Lothar, Das wiener Burgtheater, Lpzg. 1899. S. 120.
2 Zeichnungen von Peter Ille in der Illustrierten Zeitung, Leipzig 26. Juli 1852.
3 Pfälzische Theater- und Volksbildungsblätter, 4. Jahrg. Nr. 2.
4 Max Grube, Geschichte der Meininger, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 46.
5 Brief der Vereinigten Stadttheater Bochum Duisburg v. 8. Juli 1931.
6 Werke I, 13 S. 276.
7 Werke I, 13 S. 291/2.
8 Werke I, 13 S. 276.
9 Werke I, 13 S. 285.
10 Palaestra 32, Berlin 1904, S. 137 ff.
11 Petersen, a. a. O., S. 162.
12 Vorlesung Pfeiffer-Belli, Winters. 1929/30, Theaterregie.
13 »V« bedeutet dabei: Verwandlung; das geht einwandfrei aus dem Bildwechsel Herberge-Baderstube im zweiten Akt hervor, denn dort findet sich beim Stichwort an der Text-

stelle Werner I, 3, S. 162 Z. 24 neben der Abkürzung auch die ausgeschriebene Anweisung.

14 Das bedeutet. 30 Minuten dauerte der eben vergangene Akt und die Dauer des Zwischenaktes wurde auf 5 Minuten angesetzt.

15 Textstelle: Werner, a. a. O., S, 158, nach Z. 8. Richter ist der Darsteller des Albrecht in München. Auf Albrecht bezieht sich auch die vorher zitierte allgemeinere Anweisung.

16 Die entsprechende Anweisung im Dirigierbuch lautet: »r ab«.

17 Daß man damals in Leipzig noch an der alten Technik festhielt, läßt auch ein Brief der Intendanz der Städt. Theater vom 8. April 1931 vermuten; darin heißt es, daß die Inszenierung 1881 »mit den damals üblichen Dekorationen, Hängeprospekten und Versatzstücken aufgeführt« wurde.

18 D. h. Glockengeläut neu einsetzen von oben.

19 Randnotiz der Dirigierbücher.

20 Daß »H« vor »M« entstanden ist, wird durch den textkritischen Apparat Werners außer Zweifel gesetzt: Hebbel setzt nämlich in »H« Textstellen nachträglich, d. h. am Rand oder zwischen den Zeilen ein, (she. S. 87) die in der Abschrift von »M« an den entsprechenden Stellen normal angeordnet sind. Andererseits gehen aber Zusätze in »M« (z. B. Barbaraszene) nicht in »H« über.

21 Werke I, 3 S. 194, Z. 5.

22 Werke I, 3 S. 201, Z. 26/28.

23 Werke I, 3 S. 222, Z. 28/29.

24 Hebbel versuchte sich aber auch schon mit dieser Einrichtung abzufinden: »Mich stören jetzt auch die Verwandlungen auf dem Theater nicht mehr so wie früher. Es ist doch nur so, als wenn zwei Träume in einander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zusammengeknüpft.« Werner, Tageb. IV, 89, (1856).

25 Werke I, 13 S. 282.

26 Werke I, 13, S. 298.

27 Ea bei Werner.

28 Heinrich Meyer-Benfey. Hebbels Agnes Bernauer, Weimar 1931, Über den Bau des V. Aktes S. 42.

29 Ein Vorhang nach jedem Bild ist in dem Bochumer Inspektionsbuch immer vorgeschrieben; außerdem wird die Spieldauer nach Bildern berechnet.

30 She. Werner I, 13 S. 291.

31 Werner weist fälschlich die ganze Variante aus A auch M, dem Münchner Soufflierbuch, zu.

32 Daß dieser Strich ernst zu nehmen ist, zeigen die Abschriften des Münchner Soufflierbuches für Weimar und Stuttgart. Dort hat man diese Stelle ausgelassen.

33 Diese Tendenz wird in einem Brief des Dramaturgen vom 8. Juli 1931 ausdrücklich bestätigt: »Es läßt sich . . . feststellen, daß der Hauptaufbau oben durch einen Sonderaufbau ge-

krönt war, der das plastisch-runde Bild einer mittelalterlichen Stadt darstellte. Unter diesem Zeichen stand denn auch die ganze stark stilisierte Aufführung.«

34 Textstelle Werner I, 3 S. 157 Z. 30.

35 Wien benutzt als erste Inszenierung gedruckte Texte. Drei Bücher, ein Regiebuch, das Dirigier- und das Soufflierbuch, alle aus der Bibliothek des Hofburgtheaters, sind Drucke von 1855 im Verlag Tendler. Das andere Regiebuch, aus der Nationalbibliothek Wien, ist ein Druck von 1852, im Verlag von Überreuter.

36 Richard Maria Werner, der in seinen Apparat zur A. B. die Abweichungen des Münchner und des Wiener Theatertextes hineinarbeitet, erklärt den Dichter selbst zur Mittelsperson zwischen diesen beiden Bearbeitungen: »Die Münchener Bearbeitung legte Hebbel dann der Wiener zugrunde« (I, 13 S. 275.) Entscheidend für diese Annahme mag der Brief Hebbels an Laube vom 12. 11. 1852 gewesen sein (Briefe Bd. V, S. 76). Darin heißt es: »Ich lege Ihnen hiebei meine abgeänderte Agnes Bernauer vor. Jedes N. B. des Herrn Grafen *) ist berücksichtigt und, wie ich hoffe, erledigt worden; ich habe die von ihm gemachten Bemerkungen vor Absendung des in seinen Händen befindlich gewesenen Manuskripts nach Stuttgart sorgfältig notiert und in das jetzige gedruckte Exemplar übertragen. Seine Exellenz kann sich darauf verlassen, daß nicht die kleinste übergangen wurde; fast überall habe ich die gemißbilligten Stellen gestrichen« ...
Selbst wenn Laube in seiner endgültigen Absage vom 18. Nov. 1852 das von Hebbel nachkorrigierte Exemplar, das übrigens ein Überreuter-Druck gewesen sein muß, nicht zurückgegeben hat, dann kann in den Händen der Burgtheaterdirektion nur eine Bearbeitung Hebbels zurückgeblieben sein, die die Wiener Zensurbedenken berücksichtigt. Eine solche Überarbeitung kann aber kaum in so vielen Punkten mit der Münchner Theaterbearbeitung übereinstimmen, denn erstens rückte Hebbel selbst mehrfach von dieser Theaterbearbeitung ab, z. B. in seinen Briefen an Ziegesar und Gall. Dann aber lassen sich im Apparat die Übereinstimmungen zwischen Münchner und Wiener Soufflierbuch von den durch die Zensur beanstandeten Stellen unterscheiden, denn Werner arbeitet unter Chiffre C ein Notizblatt Hebbels in den Apparat, das seiner Überschrift nach das gleiche sein muß, welches Hebbel Laube gegenüber erwähnt: »Agnes Bernauer. Nachstehende Stellen wurden in der Ag-

*) Laube schrieb am 19. Januar 52 an H.: »Gestern ... habe ich das Manuskript von der obersten Hoftheaterdirektion mit dem Bedeuten zurückerhalten, daß die mit N. B. und ähnlichen Zeichen versehenen Stellen ... der Zulassung des Stückes im Wege stünden. i/Neue Hebbeldokumente a. a. O., Nr. 9 der Laube-Briefe.

nes Bernauer von der Intendanz des K. K. Hofburgtheaters beanstandet« (Werner I, 13 S. 275/76) Neben der Annahme Werners bleibt also doch auch der Vermutung Raum, daß Dingelstedt selbst die Wiener Aufführung schon während der Proben mit seiner Münchner Einrichtung beeinflußt habe.

Wir wissen, daß Dingelstedt z. Zt. der Einstudierung schon in Wien war, und daß die Aufführung vom Komitee für das Schillerdenkmal angeregt wurde. Nun zeigt der Briefwechsel zwischen Dingelstedt und Baron Münch-Bellinghausen, daß Dingelstedt bereits in Weimar die Sache der Schillerstiftung lebhaft förderte.

Diese Stiftung wurde ihm sogar zum Mittel seiner Berufung nach Wien. Alexander von Weilen, der Herausgeber dieses Briefwechsels (Jahrb. d. Grillparzer-Ges. VIII, S. 132—183), schreibt (S. 163): »Die in die Jahre 1861—65 fallenden Briefe behandeln meist Angelegenheiten der Schillerstiftung, wie Unterstützungen für Kürnberger, Stifter, Rank u. a. An die Mitteilung (9. Juni 1865), daß Wien auf sein Einsetzen hin Vorort geworden knüpft Dingelstedt wieder neue Hoffnungen.« ... Weilen zitiert dann aus einem Brief: »Brauchen Sie einen Adlatus in der Führung der Stiftung, so gibt ja dies allein einen letzten Grund, das nun ein halbes Menschenalter, 15 Jahre, dauernde Geduldspiel meiner Berufung nach Wien zum Ziele zu führen.« ... Es geht leider aus den folgenden Briefen nicht hervor, ob Dingelstedt Mitglied des Komitees für das Schillerdenkmal war. Auch Julius Rodenbergs Buch »Franz Dingelstedt«, Berlin 1891, enthält nichts darüber. Die Annahme liegt indes nahe, und damit wäre eine Beziehung zwischen den Aufführungen München 1852 und Wien 1868 leicht hergestellt. She. S. 154/55.

37 Das Bochumer Inspektionsbuch ist nach einem Originaltext aus der Reclamschen Bibliothek gearbeitet. Der Verlag Reclam teilte unterm 12. Juli 1932 mit, »daß die Bühnenausgabe von Hebbels A. B. seit 1928 vergriffen ist und nicht wieder neu gedruckt wurde, da das Buch anscheinend keinem Bedürfnis entspricht, denn der Absatz war außerordentlich gering. Im gleichen Jahr ist statt dessen der Originaltext in die Universalbibliothek eingereiht worden.«

38 Karlsruhe 1899 und München 1913, Köln 1910 und Leipzig 1913, Berlin 1900 und Düsseldorf 1913 wurden von denselben Regisseuren inszeniert.

39 Werner I, 13 S. 285.

40 Werner I, 13 S. 285 von »Weg da« bis »stürzt ab)«. Bei diesen Ergänzungen finden sich Ziffern, wie aus ähnlichen Stellen hervorgeht, offenbar Seitenhinweise, die mit der Seitenzählung in der ersten Ausgabe Werners Werke I—XII, Berlin 1904, übereinstimmen.

41 Werke I, 13 S. 291.

42 H. Stern, a. a. O. S. 59.

43 Diese ausgeschriebene Notiz findet sich als Randbemerkung zu anderen Kürzungen des Münchner Souffl ierbuches öfter.

44 Werke I, 3 S, 216,21/24.

45 She. Teil II, C 3. u. 4.
46 She. Teil II, C 3. u. 4.
47 She. Teil II, C 3. u. 4.
48 She. Teil II, C 3. u. 4.
49 Ilia Motilew, verdeckte Handlung in Hebbels Dramen, Berlin/Leipzig 1927, Hebb. Forsch. 16.
50 Diese Stelle wird später eingesetzt.
50a She. Anm. 50.
51 Nach Werke I, 3 S. 225, 30— 226,1.
52 Vgl. Werke I, 13 S. 310, 34/37 Ea.
53 Werke I, 13 S. 310 ff. Z. 54/64.
54 Hamburger Fremdenblatt Nr. 32, 8. 2. 1906, dritte Beilage: ... »Dieser Schluß wirkte auch gestern ernüchternd, wie ein Guß kalten Wassers.« ...

Vossische Zeitung, 1900/565, 3. Dez., Theater und Musik: ... »Darin liegt das Unbehagliche während der letzten Vorgänge, daß der Dichter über die Grenzen der Gestalt sich an ihr beteiligt. Er ist es selbst, der durch den Herzog Ernst hindurch spricht, der ihn damit in seiner Handlungsweise zu verfechten scheint, während er in Wirklichkeit mit seinen schönen großen Worten von Konflikten und Gesichtspunkten redet, die mit dem Einzelfalle, von dem sie abgezogen sein sollen, garnichts mehr zu tun haben. ... In dem Schluß an sich, in der Versöhnung des Sohnes mit dem Vater, der ihm sein Liebstes geraubt hat, vermögen wir heute im Gegensatz zu früher, wahrscheinlich nur eine Feinheit des Dichters mehr zu erblicken. Es ist ja keine recht eigentliche Versöhnung ... sondern nur ein Begraben der Streitaxt aus unendlicher Resignation heraus« ...

Neue Preuß. Kreuzzeitung, Nr. 665, Abendausgb., 3. Dez. 1900: ... »Es zeigt sich wieder: von allen Schlüssen, die in den zahlreichen Agnes Bernauer-Dramen versucht worden sind, ist gerade dieser Schluß dramatisch der unmöglichste ... Albrecht selbst spricht den Schuldigen frei, noch ehe die Sonne zum zweiten male über dem wohlbedachten Morde an einer Unschuldigen untergegangen ist, und der Dichter will uns zwingen, in diesen Freispruch einzustimmen. Selbst Hebbels Dialektik reicht dazu nicht aus.« ...

Grube gab den Schluß des Stückes ungestrichen nach dem Text des Tendlerdruckes. Die abweichenden Urteile und Auslegungen der beiden Kritiker, die diese Aufführung sahen, zeigen deutlicher wie eine Häufung von Zitaten, daß der kurze, aber ereignisreiche Dialog vorm letzten Vorhangfall — innerhalb von 8 Repliken wandelt sich Albrechts Stellungnahme viermal — in seiner Wirkung umstritten war.

55 Alfred Kerr, Die Welt im Drama, III, S. 369.
56 Kerr, a. a. O. S. 368.
57 »Der Tod des Helden war das Signal zum Aufbruch für die Wiener Theaterbesucher. Schon Costenoble hat diese Unsitte getadelt.« Eugen Tannenbaum, Friedrich Hebbel und das Theater, Berlin/Lpz. 1914, Hebb. Forsch. 7. S. 171.

Das hat sich unter Laube noch nicht geändert. Er schreibt am 21. Dez. 1858 nach der Lektüre der Nibelungen an Hebbel: »Ich fühle mich nach dem Eindruck der Lektüre außerstande, einen vollen Theatererfolg zu erwarten, selbst wenn ich Kürzungen und Klärungen mannigfaltiger Art einrechne. Gelängen diese auch alle, so bliebe mir immer noch die Frage übrig, ob der Gang plastisch genug für das Interesse des Theaterpublicums herausträte, und es bliebe die große Mißlichkeit des letzten Aktes übrig, welcher nach dem Tode des Helden — das Signal des Schlusses für unser Publicum — noch durch zwei Verwandlungen weiter spielt.« Neue Hebb. Dok. a. a. O., S. 185.

58 Zur Erklärung des Bühnenaufbaus schrieb der Bochumer Dramaturg (Brief v. 8. Juli 1931): »Die Inszenierung fußte auf einer Drehbühneneinrichtung. Die optische Mitte nahm das 3,40 Mtr hohe Gerüst ein, ... Seine Plattform lud in drei »Baldachinen aus, unter denen sich Spielräume einrichten ließen ... Die Rückwand des Aufbaus teilte die Drehscheibe in zwei Hälften; auf der einen, die von dem Aufbau selbst eingenommen wurde, befanden sich drei Innenräume: die Baderstube (später in den Kerker umgewandelt) links; das Herzogszimmer rechts und Vohburg Mitte. (jeder dieser Räume durch einen Baldachin überdacht). »Vohburg« wurde für diese Szene eigens durch zwei Wangen ... abgetrennt ... Die andere Hälfte der Bühne beherrschte die große Freitreppe, die zum Plateau des Gerüstes hinanführte und die auch seitlich von zwei kleineren Treppen, die an den den Durchmesser der Scheibe markierenden Wangen aufstiegen, erreicht werden konnte. ... Die Freitreppe als Bühnenstandmitte wurde zur Entwicklung des Turniers und des Schlachtfeldes benutzt«...

59 Darin ein kleinerer Strich: 14 er zieht — 16 Pfui! gestr.

60 Beides ist Bewegungsanweisung für die Statisterie.

61 Darin: — 229,1 hättest! gestr.

62 = Standarten.

63 Darin: 21 anstatt — 24 erschöpfen gestr.

64 Werke I, 3 S. 223,8/13.

65 Werke I, 3 S. 224,8/13.

66 Werke I, 3 S. 224,19/30.

67 Werke I, 3 S. 224,32—225,6.

68 Werke I, 3 S. 225,14/19.

69 Werke I, 3 S. 228,10/22.

70 Werke I, 3 S. 230,1/8.

71 Werke I, 3 S. 231,31—232,20.

72 Werke I, 3 S. 233,1/21.

73 Weimar 52 erspart mit folgenden Änderungen sogar die Verlesung der Achterklärung: 230,32—231,3 mit Bleistift gestr.; 231,3 stimmen bis 4 Kirche!) Herold: Auch der Legat wird kommen und mit ihm der Bann der Kirche! /: entfaltet die Achterklärung: —/ in die Handschrift des münchner Kopisten hinein verbessert; 5 Viele Stimmen — 232,2 vogelfrei — mit Bleistift gestr. 232,3 nach »Ernst« /: winkt dem Herold zu schweigen :/

mit schwarzer Tinte nachgesetzt; »Willst« — »Sohn?«) »Ein Wort noch Herold mit dem Herzog eh' Du Dein Amt verrichtest. Willst Du's hören,was er bringt mein Sohn?« mit Tinte in den Text verbessert. Diese Variante wird deshalb so ausführlich gebracht, weil wir aus dem Briefwechsel Hebbel—Ziegesar wissen, daß dem Weimarer Bearbeiter Änderungen von Hebbels Hand nachträglich zugingen.

74 »Meine Agnes?« ist im Wiener Soufflierbuch gestrichen, in Leipzig aber beibehalten.

75 Die Aufführungen, die hier zusammentreffen, sind nicht voneinander unabhängig; in ihnen zeichnet sich die Linie, die von München über Wien nach Leipzig und von früheren zu späteren Einstudierungen an diesen Orten geht, einmal ab.

76 Albert Malte Wagner, Das Drama Friedrich Hebbels, Beiträge zur Aesthetik XIII, Hamburg/Lpz. 1911, S. 197: »Während der Expositionsmonolog für den inneren Aufbau des Dramas von Bedeutung ist, kommt für den äußeren in erster Linie die Art des Alleingesprächs in Betracht, die wir schon als Brückenmonolog bezeichnet haben. Dieser verbindet oder — was ja technisch in gleicher Weise in Erscheinung tritt — trennt zwei Szenen mit- und voneinander.«

77 Das ist wohl Zensurstrich, aus dem auf die Absicht der Bearbeiter nicht geschlossen werden kann.

78 München 52 und die Benutzer dieser Bearbeitung bis Leipzig 81 erweitern die Szene I,5. Diese Erweiterung trägt aber allein die Barbararolle. Dieser Zusatz ist auch in »A«, »Änderungen und Actschlüsse«, enthalten, schließt an 142,32 an und ist bei Werner I,13 S. 280 abgedruckt. Ihr Inhalt verstärkt den Anteil der »Schönheitstragödie«.

79 Werke I,3 S. 189,17/33.

80 Werke I,3 S. 190,17—191,7.

81 IV,5—12

82 She. Anm. zu Teil II, Nr. 36.

83 Diese Variante scheint wohl durch die Eigenheiten des Weimarer Bühnenbildes notwendig geworden zu sein; von Hebbel ist sie kaum.

84 She. Anm. zu Teil II, Nr. 36.

85 She. S. 131 ff.

86 Werke I,3 S. 175,19 und ich — 177,2.

87 Werke I,3 S. 175,20 Du — 177,2.

88 Randbemerkung »bl.« im Regiebuch.

89 Werke I,3 S. 176,6—11 versteht!; 13 wie man — 15 aussieht,; 24 die blasen — 25 feierte!

90 Werke I,3 S. 182,27/33.

91 Werke I,3 S. 205,21/22

92 Andere Bearbeitungen des Stoffes verfahren anders bei der Zusammenführung von Ernst — und Albrechthandlung. Törring, Meyer und Greif machen aus dem ersten Auftreten Ernsts ad hoc — Szenen. Bei Törring ruft Ernst, wie aus den ersten Worten von I,7 hervorgeht, seine Räte eigens zur Besprechung von Albrechts Tat vor dem Turnier zusammen. II,1 von

Melchior Meyrs »Herzog Albrecht« beginnt mitten in der Beratung dieses Falls. III,2 von Martin Greifs »Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg« verfährt nicht anders, nur verwendet er die Exposition der Szene zum Aufbau einer Steigerung. Er erreicht das, indem er in ein Gespräch, das von Anfang an sich mit Albrecht beschäftigt, zwei Boten einführt. Der erste bringt nur, daß sich Albrecht bisher nicht gemeldet hat, obwohl er mit seiner Anwesenheit den Plan seines Vaters, das zweite Verlöbnis, fördern soll. Man weiß zwar schon von einem »leichtfertigen Abenteuer« und bringt sein Ausbleiben damit in Zusammenhang. Erst der zweite Bote, dessen Erscheinen noch die Anmeldeformalitäten hinauszögern, bringt besseres Wissen. Törrings Spannungsmittel ist noch gröber; es besteht darin, daß er Ernst den Grund der Ratseinberufung nicht sofort verkünden läßt, sodaß die Versammelten ungeduldig diesen zu erraten versuchen. Diese Ungeduld behebt Ernst nicht sofort: seine Rede macht Umwege. Er spricht von der Heimlichkeit der Zusammenkunft, von der Lage Bayerns, daß die Ruhe des Landes gestört sei, ein Zwischenruf unterbricht ihn, die Erregung des Sprechers äußert sich und erst dann kommt er zur Sache.

93 Dies ist in der A.B. oft der Fall: Theobalds Blumenstrauß, Landkarten und Bilder im Kabinett Ernsts, das juristische Gutachten in der Hand Preisings sind Anknüpfungspunkte der Selbstgespräche wie das Buch für den Dialog Knippeldollinger—Caspar.

94 She. Teil II, E 3.

95 A. Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Hebb. Forsch. 1

96 Werke I,3 S. 152,28.

97 Werke I,3 S. 151,21 ff. ist hierzu ein Beispiel: Die Begrüßung des Bürgermeisters mit Wernberg mußte vor dem Aufzug des Vorhangs stattgefunden haben, denn das Gespräch, das der Vorhang enthüllt, lebt von den Augenblicken nach einer Begrüßung.

98 Werke I,3 S. 139,24 u. S. 145,5/6.

99 Briefe IV, S. 345 Nr. 372.

100 München, Weimar 52 und Stuttgart lassen in II,1 Torrings und Wernbergs Reden (158,17—159,3) in eine Rede zusammenfallen, die durch Törring gesprochen wird, und brauchen dazu nur 158,27 Nothhafft — wahr! zu streichen. Ähnlich vereinigt München 1913 Sätze aus den Reden Wernbergs und Frauenhovens (158,27—159,13) durch einen Strich von 158,27 von allen — 159,11 ihm aus.

Quellen und Literatur

Material der Aufführungen

München, 25. März 1852: Soufflierbuch.
Weimar, 16. Auguft 1852: Soufflierbuch.
Stuttgart, 14. November 1852: Regiebuch, Soufflierbuch und Zettelband 1852.
Wien, 22. Dezember 1868: 2 Regiebücher, Dirigierbuch, Soufflierbuch.
Leipzig 1881, 6. Juli: Regiebuch.
Berlin 1. Dez. 1900 u. 20. Sept. 1908: Regiebuch, 2 Soufflierbücher, Dirigierbuch.
Weimar, 14. Okt. 1902 u. 19. Okt. 1916: Regiebuch, Inspektionsbuch.
Hamburg, 12. März 1903, Stadttheater: Regiebuch, Spielplan 1903.
Dresden 1904, 10. Nov.: Regiebuch, Soufflierbuch.
Hamburg, Deutfches Schaufpielhaus, 6. Februar 1906 u. 24. Mai 1914: Regiebuch, Spielplan 1906.
Mannheim, 25. Dez. 1906 u. 10. Nov. 1910: Regiebuch. 2 Soufflierbücher, Inſp.-Buch. Rollenhefte.
Caffel, 9. Okt. 1909: Regiebuch, Inſpektionsbuch, Rollenhefte, Theaterzettel lückenhaft.
Gera, 7. Okt. 1911: Soufflierbuch.
Berlin, Neues Schaufpielhaus, 15. Nov. 1911: Kritiken, Repertoire nach »Deutfcher Theaterfpielplan«, Verlag Oefterheld.
München, 16. März 1913: Regiebuch, Soufflierbuch, 2 Inſpektionsbücher.
Leipzig, 18. März 1913: Regiebuch.
Düffeldorf, Feftfpiele, 6. Juli 1913: Rollenhefte lückenhaft, Programmheft.
Darmftadt, 3. Oktober 1917: Inſpektionsbuch.
München, 22. Dezember 1924: Inſpektionsbuch, Soufflierbuch.
Weimar, 12. Juni 1928: Inſpektionsbuch.
Kaiferslautern, März 1929: Regiebuch.
Bochum, 18. Okt. 1929: Inſpektionsbuch, Szenenphotos, Bühnenbildentwürfe.
Leipzig, 22. Febr. 1931: eingerichteter Text.

Texte

Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, Säkularausgabe hg. R. M. Werner beſ. I,3 u. I,13.
Martin Greif, Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg, Leipzig 1908.
Otto Ludwig, Geſammelte Schriften, Bd. 4-6, Leipzig 1891.
Melchior Meyr, Herzog Albrecht, dramatiſche Dichtung, Stuttgart 1861.
Törring, Agnes Bernauer, Trauerſpiel, Neueſte Theaterbibliothek Bd. 19 Wien 1825.

Briefe, Tagebücher

Felix Bamberg, Friedrich Hebbels Briefwechſel mit Freunden und berühmten Zeitgenoſſen, Berlin 1892.

Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, II, 1–4, III, 1–8. hg. R. M. Werner.
Neue Hebbeldokumente, Hg. D. Kralik u. F. Lemmermeyer, Berlin u. Leipzig 1913.
Julius Wahle, Neue Briefe von Friedrich Hebbel; i. Beiträge zur Lit. u. Theatergeſch. Feſtgabe für Geiger, Berlin 1928.
Alex. v. Weilen, Dingelſtedts Briefe an Halm; i. Jahrbuch der Grillparzergeſellſchaft VIII.
Georg Hirſchfeld, Otto Brahm, Briefe und Erinnerungen, Bln. 1925.
H. H. Houben, Emil Devrient, Frankfurt/M. 1903.
Joſef Kainz, Briefe, hg. Hermann Bahr, Wien, Berlin, Leipzig, München 1921.

Biographien, Erinnerungen

P. Bornſtein, Friedrich Hebbel, ſein Lebensbild, Berlin 1924.
Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, Wien, Leipzig 1877.
Julius Rodenberg, Franz Dingelſtedt, Berlin 1891.
R. M. Werner, Hebbel, Berlin 1905.
Julius Bab, Albert Baſſermann, Leipzig 1929.
Ludwig Barnay, Erinnerungen, Berlin 1903.
Emil Claar, Fünfzig Jahre Theater, Frankfurt/M. 1926.
Franz Dingelſtedt, Literariſches Bilderbuch, Berlin 1879.
Franz Dingelſtedt, Münchner Bilderbogen, Berlin 1879.
Eduard Genaſt, Aus Weimars klaſſiſcher und nachklaſſiſcher Zeit, Stuttgart 1904 u. Leipzig 1862/66.
Ed. Hanslick, Aus meinem Leben, Deutſche Rundſchau Okt./Dez. 1893.
Carl Heine, Mein Ibſentheater, Velhagen u. Klaſings Monatshefte 40/4.
Heinrich Laube, Das Burgtheater, Geſ. Werke, hg. H. H. Houben Lpzg. 1909 Bd. 29/30.
„ Das Norddeutſche Theater „ „ „ „ „ 31
„ Das Wiener Stadttheater „ „ „ „ „ 32
„ Erinnerungen „ „ „ „ „ 40/41.
Paul Lindau, Nur Erinnerungen, Stuttgart und Berlin 1916.
„ Laube und Dingelſtedt, Nord und Süd Bd. 98, Juli 1901.
L. Meiche, Erinnerungen an Joſephine Weſſely, Leipzig 1887.
P. A. Merbach, Heinrich Marr 1797–1871, Theatergeſchichtliche Forſchungen 35, Leipzig 1926.
Ernſt von Poſſart, Erſtrebtes und Erlebtes, Berlin 1916.
Helene Richter, Joſeph Lewinsky, Wien, Leipzig, New-York o. J.
Paul Schlenther, Otto Brahm } Theater i. 19. Jahrh. hg. H. Knudſen, Schrif-
„ Alfred von Berger } ten der Geſellſch. für Theatergeſch. Bd. 40.
Rudolf Tyrolt, Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauſpielers 1848/92, Wien, Leipzig 1904.
A. Wilbrandt, Erinnerungen, Stuttgart, Berlin 1905.

Literaturwiſſenſchaft

Ed. Diebold, Friedrich Hebbel in der zeitgenöſſiſchen Beurteilung ſeines Schaffens, Hebbelforſchungen XVII.
A. Kutſcher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas, Hebbelforſchungen I.
Ilja Motilew, »Verdeckte Handlung« in Hebbels Dramen, Hebbelforſchungen XVI, Berlin u. Leipzig 1927.

Karl Pfeffer, Die Pſychologie der Charaktere in Hebbels Tragödien, Leipzig 1907.
Saladin Schmitt, Hebbels Dramatechnik, Dortmund 1907.
M. Sommerfeld, Hebbel und Goethe, Bonn 1923.
A. M. Wagner, Das Drama Friedrich Hebbels, Beiträge zur Aeſthetik XIII, Hamburg, Leipzig 1911.
H. Wütſchke, Hebbel in der zeitgenöſſiſchen Kritik, Berlin 1910.
Hch. Meyer-Benfey, Hebbels Agnes Bernauer, Weimar 1931.
Karl Schultze-Jahde, Motivanalyſe von Hebbels Agnes Bernauer, Palaestra 150, Leipzig 1925.
Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Bd. III, S. 361–72, Berlin 1917.

Chroniken

Deutſcher Bühnenſpielplan. Monatsſchrift, Berlin.
Franz Grandaur, Chronik d. königl. Hof- u. Nationaltheaters in München, München 1878.
Max Grube, Geſchichte der Meininger, Berlin, Leipzig 1926.
Franz Horch, Die Spielpläne Max Reinhardts von 1905–30, München o. J.
Rudolf Krauss, Das Stuttgarter Nationaltheater von den älteſten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.
Rudolf Lothar, Das Wiener Burgtheater, Leipzig 1899.
G. H. Müller, Das Stadttheater zu Leipzig, Leipzig 1887.
Otto Rub. Das Burgtheater, ſtatiſtiſcher Rückblick, Wien 1913.
Leonhard Schrickel, Geſchichte des Weimarer Theaters, Weimar o. J.
Smekal, Das alte Burgtheater 1776–1888, Wien 1916.
Ernſt Leopold Stahl, Das Mannheimer Nationaltheater, Mannheim 1929.
Rudolf Tyrolt, Chronik des Wiener Stadttheaters, Wien 1889.
Wlaſſack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters, Wien 1876.

Theaterwiſſenſchaft

Julius Bab, Das Theater der Gegenwart, Leipzig 1928.
„ Schauſpieler und Schauſpielkunſt, Berlin o. J.
„ Der Menſch auf der Bühne, Berlin o. J.
„ Das Theater im Lichte der Soziologie, Leipzig 1931
„ Luiſe Dumont, Volksbühne 7/4,5, Juli Auguſt 1932.
Ed. Devrient, Geſchichte der Schauſpielkunſt, Neue Ausg. Berlin 1905.
Max Marterſteig, Das Deutſche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904.
W. Pfeiffer-Belli, Schauſpielregie, Vorleſung W. S. 1929/30.
„ Geſchichte der Schauſpielkunſt im 18. Jahrhundert, SS. 1929.
„ Immermann und Laube, Vorl. W. S. 1930/31.
„ Dingelſtedt und der Herzog v. Meiningen, SS. 1930.
Adolf Winds, Geſchichte der Regie, Berlin, Leipzig 1925.
„ Das Theater, Dresden Leipzig o. J.
„ Der Schauſpieler, Berlin 1919.
Alfred v. Berger, Dramaturgiſche Vorträge, Wien 1891.
„ Meine Hamburgiſche Dramaturgie, Wien 1910.
Hans Doerry, Das Rollenfach im deutſchen Theater des 19. Jahrhunderts, Schriften der Geſellſchaft für Theatergeſchichte, Bd. 35.

Hans Doerry, Das Rollenfach und ſeine Bedeutung für die Entwicklung der Schauſpielkunſt, Der Schauſpieler, hg. Ewald Geissler, Berlin 1926.
Eugen Kilian, Dramaturgiſche Blätter, München Leipzig 1905.
W. Landgrebe, Hebbels Nibelungen auf der Bühne, Diſſ. Berlin 1927.
Otto Liebſcher, Franz Dingelſtedt, ſeine dramaturgiſche Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 u. ſeine Bühnenleitung in München, Diſſ. München, Halle 1909.
Julius Peterſen, Schiller und die Bühne, Palaestra 32, Berlin 1904.
Hildegard Stern, Hebbels Judith auf der deutſchen Bühne, Berlin Leipzig 1924.
E. Sulger-Gebing, Die Uraufführung der Agnes Bernauer i. Münchener Hoftheater, Euphorion 20 S. 121.
E. Tannenbaum, Friedrich Hebbel u. das Theater, Hebbelforſch. VII Bln. Lpzg. 1914.

Auf Zeitſchriften und Zeitungen iſt im Text verwieſen.

Lebenslauf.

Am 14. Dezember 1906 wurde ich, Karl Wilhelm Schramm, als Sohn des Metzgermeisters Heinrich Schramm (†) und und seiner Ehefrau Anna, geb. Renner, in Mainz geboren. Von Ostern 1913 bis Ostern 1917 besuchte ich die Volksschule, dann das Realgymnasium zu Mainz bis zum Abitur, das ich im Februar 1926 bestand.

An der Universität Frankfurt a. M. belegte ich im S.S. 1926 Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft, mußte aber mein Studium vor Ende des Semesters abbrechen.

Am 15. November 1926 trat ich bei der Dresdner Bank, Filiale Mainz, als Lehrling ein.

Nach beendeter Lehrzeit, seit W.S. 1928/29, führte ich mein Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Theaterwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. weiter fort bis zum W.S. 1932/33.

Ich hörte bei den Herren Professoren: Gumbel, Horkheimer, Naumann, Pfeiffer-Belli, Platzhoff, Rheindorf, Roedemeyer, Schultz, Sommerfeld, Tillich, Weber und Weisweiler.

Besonderen Dank schulde ich den Herrn Professoren Schultz, Sommerfeld, Naumann, Pfeiffer-Belli, Schwietering, Platzhoff, Hasse, sowie den Bühnenleitungen, die mit freundlichem Entgegenkommen alles greifbare Material für die vorliegende Arbeit zur Verfügung stellten.